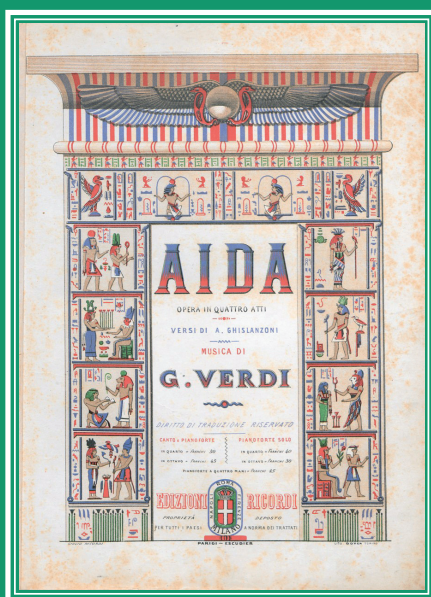


QUADERNI, 25

VERDI E LE LETTERATURE EUROPEE

a cura di
GIORGIO PESTELLI



ACCADEMIA DELLE SCIENZE DI TORINO

QUADERNI, 25

VERDI E LE LETTERATURE EUROPEE

a cura di

GIORGIO PESTELLI



ACCADEMIA DELLE SCIENZE DI TORINO
2016

© 2016 ACCADEMIA DELLE SCIENZE DI TORINO
Via Accademia delle Scienze, 6
10123 Torino, Italia

Ufficio: Via Maria Vittoria, 3
10123 Torino, Italia
Tel.: +39-011-562.00.47; Fax +39-011-53.26.19
info@accademiadelle scienze.it

L'Accademia vende direttamente le proprie pubblicazioni.
Per acquistare fascicoli scrivere a
biblioteca@accademiadelle scienze.it

Per contattare la Redazione rivolgersi a
pubblicazioni@accademiadelle scienze.it

I lettori che desiderino informarsi sulle pubblicazioni
e sull'insieme delle attività dell'Accademia delle Scienze
di Torino possono consultare il sito
www.accademiadelle scienze.it

ISBN: 978-88-99471-04-0

In copertina: Verdi, *Aida*, 1872 circa. Frontespizio dello spartito
per pianoforte (riduzione di Luigi Rivetta), Ricordi, Milano.

Premessa

Ritenuta doverosa una partecipazione dell'Accademia delle Scienze di Torino alle celebrazioni dell'anno 2013, duecentesimo dalla nascita di Giuseppe Verdi, il modo più concreto per realizzarla e più in armonia con le finalità culturali dell'Accademia stessa, è parso quello di allestire una giornata di studi centrata su un tema particolare ma non troppo specialistico; «Verdi e le letterature europee» è sembrato un argomento plausibile, ovviamente senza ambizioni di completezza o sistematicità, ma solo interrogando e sollecitando dove si sapeva esserci del buono e del nuovo per corroborare il tema. Negli ultimi anni moltissimo è stato fatto riguardo a sostanziali aspetti dell'opera e della personalità verdiana; basta pensare a imprese editoriali tuttora in corso, come l'edizione critica delle *Opere* (per Chicago University Press e Casa Ricordi) e alla pubblicazione dei *Carteggi* a cura dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani, alle ricerche sulla biografia, sulla scenografia, sul processo compositivo e su oggetti anche più tecnici del linguaggio musicale; ci è sembrato si potesse proporre una nuova riflessione sui rapporti dell'opera verdiana con la letteratura, e «letteratura drammatica» in particolare, ritenendo che nella ricerca e nella scoperta dell'argomento drammatico fosse da vedere un insostituibile punto d'avvio e una delle fonti più solide per documentare il conseguente lavoro creativo. Grande lettore di drammi e commedie, grande frequentatore di teatri, per le sue opere Verdi muove sempre le sue pedine a partire da qualche incontro letterario; alla definizione di queste prospettive, che meglio di altre fanno emergere il profilo di «Verdi europeo», si dedicano specialmente gli interventi della nostra giornata di studi da cui trae origine questo Quaderno.

Verdi, dunque, muove dal soggetto; si può anche dire che muova dai cantanti, come per tradizione secolare avveniva nell'industria dell'opera italiana; ma sempre di più i cantanti, le voci, sono ormai misurati e scelti al paragone del soggetto. Dal 1843, dopo i *Lombardi alla prima Crociata* per i quali si era trovato avanti il libretto già fatto e finito di Temistocle Solera, d'ora

in poi Verdi prenderà sempre parte attiva alla scelta del soggetto, alla sua riduzione a testo librettistico, persino nella metrica o nel tipo di verso con osservazioni di squisito gusto letterario: «che i versi siano forti e concisi [...] sul genere d'Alfieri» (a Piave, 3 dicembre 1846); «quanto ai versi [...] potete alternare e cambiare i metri, e siano strani e disordinati come la posizione» (a Cammarano, 24 marzo 1849), e ancora più minutamente a Ghislanzoni, il 13 novembre 1870: «Ella non può immaginare sotto quella forma strana che bella melodia si può fare, e quanto garbo le dà il quinario dopo i tre settenari, e quanta varietà danno i due endecasillabi che vengono dopo»; non è la bellezza del verso a importargli, anzi, qualche volta gli pare nociva, adatta piuttosto alla recitazione parlata o alla lettura; ma la sua funzionalità, in modo che sia agevole per il compositore isolarne alcuni contorni da imprimere con la musica nell'animo di chi ascolta. Il fatto è, appunto, che dietro il libretto vigila la fonte letteraria, il suo nucleo buono e produttivo; e non tanto la fonte in sé, ma quello che la fonte ha rappresentato nell'immaginativa di Verdi al primo contatto; per questo nel tutelare la fonte tante volte si impunta: nell'*Ernani* ritiene controproducenti i tre cambi di scena previsti inizialmente da Piave; nel *Rigoletto* è celebre la sfuriata ai cambi richiesti dalla censura, con sparizione del sacco, della gobba, del libertinismo del Duca; del resto nelle lettere ai suoi collaboratori sono continue le esortazioni a «restare attaccato» alla fonte, a seguirla da vicino; Edoardo Buroni ci ricorda quanto Verdi trovasse scandalosi gli stravolgimenti dell'originale nel *Hamlet* di Ambroise Thomas, e si sa che tra le ragioni dell'abbandono definitivo del *Re Lear* non fu indifferente la consapevolezza dell'impossibilità di far accettare alla censura il *fool*.

Per arrivare a questa capacità di selezionare le fonti più adatte alle proprie necessità, oltre all'istinto e all'esperienza, entra in conto anche la quantità di letture (di cui qualche volta ci stupisce l'eterogeneità: sonetti di Gioacchino Belli, lettere di Cicerone e di Plinio il Giovane, opuscoli di Guerrazzi...); su questo fatto insistono, da punti di vista differenti, quasi tutti gli interventi: vi insiste il Buroni, che studia la poetica implicita di Verdi attraverso le lettere, citando commenti in cui Verdi accenna a letture fatte o spettacoli visti, sempre valutandoli in termini di potenziale conversione a soggetti d'opera; ci si dedica specialmente Alberto Rizzuti, studiando a dritto e rovescio un curioso foglio di appunti già riprodotto per la prima volta in facsimile nel volume dei *Copialettere* (1913); l'appunto consente infatti un'ampia ricognizione sui materiali che il compositore-drammaturgo riteneva funzionali all'imbastitura di un'opera di successo; non è datato, ma è ragionevole attribuirlo al 1845-1850, periodo contraddistinto dall'influsso chiaramente ravvisabile della cultura letteraria coeva: influsso che conduce all'estinzione della serie di opere

cosiddette «risolgmentali» e all'avvio di una fase nuova, inaugurata da *Luisa Miller* e *Stiffelio* e culminante nella «trilogia borghese». Sulle letture più che mai si sofferma Daniela Goldin Folena, trattando di quella lingua e letteratura francese che Verdi padroneggiava; gli otto volumetti delle «opere complete» 1836-1839 di Victor Hugo gli diventano una sorta di fòndaco per drammi da musicare o da vagheggiare, pescando in quella varietà di temi e personaggi riconosciuta specifica della letteratura francese. Alla lettura primaria di drammi contemporanei è poi da aggiungere la riflessione su testi critici: come le prefazioni di Hugo ai propri drammi, prima fra tutte quella al *Cromwell*; e poi il *Corso di letteratura poetica e drammatica* di August Wilhelm Schlegel, per Verdi viatico alla conoscenza del mondo shakesperiano e guida all'interpretazione del *Macbeth*; e ancora *De l'Allemagne* di Mme De Staël, che lo introdusse alla letteratura di lingua tedesca, a Schiller, al Werner dell'*Attila*, nonché ancora una volta, a Shakespeare, punta estrema di quella mediazione che faceva della Francia il tramite culturale dell'intera Europa.

Ruolo di mediazione culturale, specialmente negli anni giovanili, ebbe per Verdi anche la cultura salottiera di Milano, con la quale fu intrinseco più di quanto amasse riconoscere nei suoi anni maturi e di quanto riportato nelle consuete biografie; esperienze testimoniate dalla composizione di liriche da camera, una produzione diffusa e ancora poco studiata cui si dedica il contributo di Anselm Gerhard in una esplorazione che arricchisce anche la nostre conoscenze letterarie con il collegamento a un romanticismo «sentimentale», tedesco e anglofono, penetrato in Italia attraverso la romanza da salotto fra Sette e Ottocento. Oltre a correggere alcune errate attribuzioni tramandate finora, dalla relazione emergono figure di traduttori e di tramiti, Andrea Maffei certo, ma anche figure semisconosciute, come Antonio Piazza o Antonio Bellati, di cui viene ricostruito il legame con Verdi e con la poesia d'oltralpe; non meno importante il legame fra lirica da camera e melodramma, legame che talvolta emerge in superficie, come nell'affinità altre volte notata fra un passo melodico della romanza *La prima perdita* (da *Erster Verlust* di Goethe, tradotta da Bellati) e il celebre «Di quell'amor ch'è palpito» nella *Traviata*: la parentela di un inciso melodico che collega il Verdi della piena maturità alle radici del vecchio sentimentalismo poetico simboleggia bene la lunga durata della maturazione verdiana.

Il passaggio dal dramma di parola al melodramma o dramma cantato è saggiato a fondo da Lorenzo Bianconi sul caso specifico del *Trovatore*, l'opera verdiana più tipica e popolare, nella trasmutazione da *El trovador* di Antonio García Gutiérrez all'opera di Verdi e Cammarano. Anche laddove il libretto sembra scomparire, inghiottito dalla musica (come dicono due letterati

finissimi quali Bruno Barilli e Gabriele Baldini: talmente letterati da sottovalutare la letteratura), l'importanza del testo permane, se è vero che alla fine quello che scuote lo spettatore non è la sola musica, ma proprio «l'opera intesa come dramma messo in musica», come situazione precisa calata in una musica che ne moltiplica il mordente senza annullarlo; anche la diffusa opinione della non narrabilità della vicenda (per altro «immediatamente compresa da qualsiasi melomane in teatro») è sciolta da Bianconi guardando alla «costellazione dei personaggi» in una proposta tanto ingegnosa quanto convincente. In realtà Verdi e Cammarano si staccano dal dramma originale solo al fine di facilitarne al massimo l'evidenza e quindi la comprensione teatrale: mutazioni sceniche da interni a esterni, accorgimenti vari, leggi non scritte ma insuperabili, artifici e ingredienti «per fare l'opera» osservati nel loro funzionamento. Una discordanza fra *Trovador* e *Trovatore* è passata inosservata fino ad ora: l'anagrafe dei due maschi, che in García Gutiérrez presenta Don Manrique come figlio primogenito del vecchio Conte di Luna, mentre nell'opera Manrico deve ringiovanire a cadetto per entrare nel debito ruolo di tenore amoroso: uno spostamento che si riflette sulla messa a fuoco del vero significato della vendetta della madre di Azucena rispetto all'immagine corrente nei nostri teatri.

Infine anche Helga Lühning ci porta dentro l'officina creativa di Verdi e del librettista Du Locle, mostrandoci a proposito del *Don Carlos* l'applicazione diretta delle categorie verdiane per eccellenza di brevità, adesione alla fonte e varietà di caratteri e situazioni. Anche qui, d'altra parte, torna a emergere l'importanza della mediazione francese, rappresentata nella fattispecie dal dramma *Philippe II, roi d'Espagne* di Eugène Cormon, in scena a Parigi nel 1846 e utile a fornire linee guida all'adattamento operistico. Proprio la varietà, da cui un «dramma da leggere» come il *Don Karlos* di Schiller poteva permettersi di prescindere, diventa invece la condizione necessaria a una efficace resa del soggetto sul piano operistico; gli esempi sono eloquenti: la presenza delle dame di compagnia dà luogo a una scena di *plein air* e grazia muliebre, un semplice accenno all'autodafè si trasforma nella più grandiosa scena corale dell'intera opera, due brevi monologhi di Filippo sono i presupposti su cui si costruisce il grande e tormentato assolo del sovrano nel suo studio, la scena potente dell'Inquisitore, penultima nel dramma di Schiller, si anticipa a snodo cruciale dell'opera verdiana. Insomma, anche in questa relazione che chiude il volume abbondano gli esempi di temi e spunti drammatici che musicista e librettista amplificano in scene compiute o approfondiscono in tratti inconfondibili: concezioni di ampio respiro e minute introspezioni che tutte partecipano al concreto coagularsi di un'opera nella sua struttura definitiva.

Giorgio Pestelli



Giuseppe Verdi in un dipinto di Giuseppe Barbaglia, 1887.
(Conservatorio G. Verdi, Milano).

Verdi e l'Europa attraverso la Francia

DANIELA GOLDIN FOLENA*

1. Premessa

Si sa che fino all'Ottocento molto avanzato per gli intellettuali italiani la cultura e la letteratura francese erano il tramite obbligato per la conoscenza della cultura europea nel suo complesso. Così anche per Verdi, fin dalla giovinezza, quello francese – con la sua tradizione teatrale, poetica e letteraria in genere – costituì di necessità l'orizzonte più prossimo, accessibile e produttivo per la sua formazione culturale e artistica. Tutto questo va interpretato nel senso che la letteratura francese non solo gli forniva materiali direttamente fruibili (la Strepponi avrà intensificato i suoi rapporti col mondo francese, ma non si può immaginare che prima di conoscerla Verdi non si fosse mai avventurato culturalmente oltre le Alpi occidentali), ma anche nel senso che per lui come per i suoi compatrioti contemporanei la Francia (e per certi aspetti pure la sua letteratura) *sentait* l'Europa, ne aveva la notizia più ampia ed era aperta alle sue novità con notevole tempismo. In senso inverso, forse, ma complementare, l'originale *Storia europea della letteratura francese* di Lionello Sozzi¹ ci insegna che la storia di quella letteratura si può fare correttamente ed esaustivamente solo se considerata nei suoi rapporti o insieme nelle sue ripercussioni sulle altre letterature europee.

Tornando a Verdi la Francia e la sua letteratura erano insomma la porta d'ingresso privilegiato per la migliore cultura europea moderna, quella da cui Verdi si sentiva attratto fin da giovane e che avvertiva fonte d'ispirazione fondamentale per la propria originale drammaturgia. Non posso dire con certezza quale sia stata la cronologia delle letture di Verdi, se cioè il compositore si sia interessato prima di tutto alla produzione genericamente letteraria francese o invece a quella europea magari anche in traduzione francese, ma credo che fin dall'inizio la Francia offrisse al nostro futuro compositore un panorama del tutto nuovo rispetto alla pur prestigiosissima cultura italiana e più in particolare rispetto alla nostra letteratura.

Scendendo nel dettaglio, parlare del rapporto tra Verdi e la letteratura francese non significa parlare solo del suo grande modello drammaturgico

* Università degli Studi di Padova.

¹ Cfr. *Storia europea della letteratura francese*, a cura di L. Sozzi, voll. 2, Einaudi, Torino 2013.

Victor Hugo o della straordinaria sua reazione alla *Dame aux camélias* o dell'altrettanto tempestiva riduzione del *Pasteur, ou l'Évangile et le Foyer* di E. Souvestre e E. Bourgeois; significa anche riconoscere che la frequentazione di quegli autori e di quei testi permise al nostro compositore di aprirsi al contiguo e contemporaneo repertorio spagnolo, o semplicemente alla più moderna tradizione drammatica europea, e a maturare l'esigenza di un approccio anche critico (di cui fu certo corresponsabile Madame de Staël) alla letteratura, soprattutto teatrale, d'oltralpe.

2. Verdi lettore

Ho sempre sostenuto che l'attenzione dei critici verdiani moderni dovrebbe appuntarsi, più che sulla quantità delle letture del compositore – per altro notevolissima per quell'epoca e per quell'ambiente –, sulla loro qualità e ancor più sul suo metodo di lettura. E per questo credo si debba fare un passo indietro ed uscire momentaneamente dalla prospettiva qui circoscritta della sola letteratura francese; perché sono convinta che per Verdi tutto sia nato dall'incontro che non ho esitato a definire «fatale» col volume del *Tutto Shakespeare* tradotto da Rusconi, di cui certo egli venne in possesso fin dalla sua pubblicazione, nel 1838². Proprio per i contenuti complessivi di quel volume, il caso o piuttosto quell'evento culturale aveva permesso al giovane musicista, e fin dai suoi esordi, di conoscere le prerogative fondamentali del genere drammatico, di avventurarsi nel mondo della teoria oltre che della prassi teatrale europea, di scoprire infine l'importanza della conoscenza complessiva dell'autore da eleggere, di volta in volta, come fonte o modello della propria produzione. In quel volume infine Verdi aveva modo di incontrare un drammaturgo all'apparenza lontano da lui culturalmente, oltre che cronologicamente, e come tale forse anche artisticamente, che però nella traduzione

² Mi sono occupata dell'argomento – fino ad allora non correttamente trattato – fin dal lontanissimo 1977: *Il "Macheth" verdiano: genesi e linguaggio di un libretto*, divulgato dalla critica verdiana prima della sua pubblicazione, in «*Analecta Musicologica*», 19, 1979, e poi ristampato nel mio *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Einaudi, Torino 1985, 1987²; più recentemente, in occasione del Convegno «Verdi avec Shakespeare» (Aix-en-Provence, 2001) ho presentato e pubblicato un intervento su *Le magistère dramatique de Shakespeare* (in «*Les Cahiers des Amis du Festival*», Association des Amis du Festival d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence, Aix-en-Provence, juin 2002, pp.14-16). Mi limito a queste citazioni perché nulla di quanto ho scritto allora è stato successivamente smentito, e resto sostanzialmente convinta delle tesi allora da me sostenute.

italiana (la prima integrale e condotta direttamente sull'inglese) ad opera di un suo coetaneo, appunto Carlo Rusconi nato come Verdi nel 1813, e grazie al corredo critico che precedeva e accompagnava i suoi drammi facevano – ai suoi occhi e alla sua immaginazione – di Shakespeare un autore contemporaneo a tutti gli effetti; così da fargli avvertire una sorta di «sintonia anagrafica», quale più o meno volontariamente il compositore cercava e avrebbe cercato nei suoi modelli e che gli rese certamente facile accostare, capire e rielaborare a suo modo la prima fonte drammatica europea da lui messa in musica, guarda caso, il francese Victor Hugo.

3. «Hernani» in Verdi

In principio erat Ernani: credo si sia d'accordo sul fatto che *Ernani*, pur proposto inizialmente dal Presidente della Fenice, abbia realmente rappresentato l'esordio del Verdi drammaturgo a tutto campo, quello che avrà sempre meno bisogno dei suggerimenti o delle proposte di impresari o librettisti affermati, che può scegliere autonomamente i soggetti di cui prevede *ab origine* la propria realizzazione insieme poetico-drammatica, scenica e musicale, ma anche il loro possibile effetto sul pubblico. Val la pena di sottolineare dunque come tutto ciò sia avvenuto nel nome e col favore, direi, di un vertice della letteratura francese, anche se allora, 1843, Verdi disponeva già – e in traduzione italiana del 1842, sempre ad opera di Carlo Rusconi – di un *Tutto Byron*³ che subito dopo gli avrebbe pure fornito ispirazione per altre sue opere, e nonostante che la stessa letteratura italiana vantasse, almeno agli occhi dei conterranei e contemporanei di Verdi, dei capolavori drammatici relativamente recenti quali le tragedie di Alfieri o quelle del Manzoni, *Conte di Carmagnola* e *Adelchi* (mai entrati per altro nemmeno nei progetti irrealizzati del nostro compositore). Ed era, quello con Hugo, un *tête à tête* tra due autori abbastanza vicini anagraficamente (agli occhi e all'orecchio di Verdi, Hugo, nato nel 1802, sarà stato sentito come appartenente alla stessa generazione); e vicini perché, come stava imparando dall'approccio col volume shakespeariano, Verdi aveva acquistato per la propria biblioteca non il singolo dramma *Hernani*, ma quelle

³ In realtà le *Opere complete* / di / Lord Byron, voltate dall'originale inglese in prosa italiana da Carlo Rusconi, uscite Coi Tipi della Minerva, Padova, nel 1842, con grande apparato critico di note e saggi, ben studiate dallo stesso Verdi che le citò persino nei suoi libretti «byroniani» ben oltre i singoli testi-modello, erano già uscite in 16 volumi, sempre presso la Minerva di Padova, tra il 1840 e il 1842. Segno evidente del grande successo della pubblicazione e del prestigio di cui godeva l'autore inglese in Italia ancora alla metà del XIX secolo.

che nel 1836-38 Hugo aveva pubblicato a Bruxelles come *Œuvres complètes*, anche se, rapportate all'anno della sua morte, complete proprio non potevano essere. Sta di fatto che negli 8 volumetti che costituivano il *corpus* delle opere fino ad allora composte da Hugo (e certo comprensive di quasi tutta la sua produzione teatrale, interrotta come si sa ancora in gioventù) Verdi trovava già i drammi che lui stesso avrebbe intonato: oltre ad *Hernani*, *Le roi s'amuse*, a cui si dovranno aggiungere anche *pièces* non musicate, ma pur in qualche modo vagheggiate dal Verdi melodrammaturgo, quale la *Marion de Lorme* letta almeno per un po' come possibile fonte melodrammatica, ma poi scartata definitivamente nei primi anni '40 per incompatibilità – agli occhi del compositore – tra la sua idea di teatro musicale e un personaggio troppo «marcato» nella immoralità di cortigiana, diciamo pure di prostituta, quale era la protagonista eponima della *pièce* hugoiana; e c'era il *Ruy Blas* – titolo ricorrente nei carteggi verdiani –, scartato poi come dramma troppo impegnativo per le scene melodrammatiche, più che per le attitudini del compositore. Varrà poi la pena di notare che tra quei volumetti era compresa pure quella *Lucrèce Borgia*, dalla quale con sorprendente tempismo (solo qualche mese separava la rappresentazione del dramma francese dalla prima dell'opera italiana) nel 1833 Donizetti aveva ricavato un'originale *Lucrezia Borgia*, alla quale a sua volta non restò certo insensibile il Verdi più maturo del *Don Carlos*, per esempio. Ma quale produttività scenico-musicale nei drammi hugoiani scelti poi da Verdi! In *Hernani* il nostro operista trovava amplificati, se non esasperati, caratteri e situazioni che appartenevano pure alla tradizione operistica italiana. C'erano i temi dell'amore che si concludeva inevitabilmente con la morte di almeno uno degli amanti; quello della gelosia irrazionale; quello della fatalità degli eventi e soprattutto quello dell'onore da difendere fino alla morte. Ma quei temi nel dramma di Hugo erano appunto amplificati nel senso tecnico-retorico del termine, a partire da quel senso estremo dell'onore, che determinerà la tragedia per molti aspetti ingiustificata della conclusione, e che per Hugo veniva evidentemente dall'ambientazione della vicenda in una Spagna tardo-rinascimentale (per la quale si era ispirato, secondo le sue stesse dichiarazioni, al *romacero general*), chiusa in una classe aristocratica a sua volta condizionata da un'implacabile gerarchia interna. Ad attirare dunque Verdi sarà stato anche quel velato esotismo di un mondo insieme familiare e lontano, nel quale si muoveva un cast relativamente nuovo, con la presenza di tre amanti di una sola protagonista. Per il compositore ancora all'inizio di carriera si presentava così la straordinaria occasione di mettere in scena tre personaggi maschili di uguale peso, che sulla scena musicale avrebbero potuto assumere la loro distinta individualità, per esempio, con un distinto timbro vocale: le

voci di tenore, baritono e basso potevano caratterizzare in modo «discreto» rispettivamente il più irruento, istintivo, ribelle, passionale giovane amante, bandito ingiustamente dalla nobiltà a cui legittimamente apparteneva; il più responsabile, benché autoritario e temibile, Re Carlo; e infine l'irremovibile vecchio Silva (Gomez, nelle comunicazioni verdiane), disposto a riconoscere l'assurdità delle proprie pretese (il matrimonio con la giovane protagonista) solo con se stesso (*Ernani*, I.9). Si rilegga la lettera con cui Verdi distribuiva le parti dell'opera:

Non saprei quale artista proporre per Basso profondo [Silva], nonostante parmi che si possano combinare le cose anche con la compagnia scritturata. Si potrebbe anche servirsi di due tenori, ma il meglio sarebbe dare a Conti [tenore] la parte d'Ernani, quella di Carlo a Soperchi [baritono], quella di Gomez a Rosi [basso] perché in questa parte non c'è che il finale nel I.° atto [...]. Nel terz'atto non vi sono per Gomez che pezzi d'assieme. Nel 4° atto vi sarà il terzetto finale, ma se il poeta [il librettista Piave] avrà pazienza potremo dare tutto l'interesse ai due amanti: d'altronde poi la figura imponente, e la voce grave di Rosi in questo pezzo farà assai bene⁴.

Ed è significativa l'ipotesi iniziale del nostro compositore di far interpretare da due tenori i personaggi di Ernani e Carlo, perché evidentemente la scelta più ovvia sarebbe stata quella di accomunare le due figure maschili nello stesso ruolo di amanti-rivali, con lo stesso tipo di vocalità; ma la distinzione di registri non poteva che arricchire il panorama psicologico, affettivo e persino direi morale dell'opera. Qui forse Verdi andava oltre lo stesso Hugo, il quale per parte sua non aveva dotato di tante sfumature caratteriali e psicologiche i tre personaggi da lui stesso inventati, accomunati com'erano, nell'originale francese, da una sete ugualmente intensa di vendetta, da quel paradossale ed esasperato senso dell'onore di cui parlavo sopra. La novità verdiana risulta ancor più evidente se si pensa che (anche qui con notevolissimo tempismo) nello stesso anno della prima rappresentazione di *Hernani* (1830) Vincenzo Bellini e il suo (ancora) fedele Felice Romani si erano impegnati nella composizione di un loro *Ernani* – poi abbandonato e con musiche successivamente riversate

⁴ Citato in M. Conati, *La bottega della musica*, Il Saggiatore, Milano, 1983, pp. 100-101. Il volume di Conati offre la documentazione più completa del rapporto di Verdi con la Fenice per la prima opera da lui espressamente creata per quel teatro (si vedano in particolare pp. 33-140). Per restare alle letture fondamentali, va però assolutamente ricordato il capitolo su *Ernani* di J. Budden, *Le opere di Verdi* (1973), trad. it. EDT, Torino, 1985, pp. 147-183; e ancora a Budden rinvio per tutte le altre opere qui prese in considerazione.

da Bellini in altre sue opere – che però emarginava la figura di Ruy Gomez de Silva per riprodurre il solito triangolo dei due amanti (sarà da notare qui che in questo primo *Ernani* operistico la Doña Sol originale era già diventata Elvira, nome ben più compatibile con la metrica dei libretti italiani, oltre che con l'orizzonte onomastico del melodramma italiano) contrastati dall'immancabile antagonista. Per non dire che, con la Pasta a disposizione, Bellini aveva pensato ad un Ernani mezzosoprano *en travesti*, come del resto lo stesso Verdi aveva inizialmente pensato per il proprio protagonista. Qualche anno dopo (1835) Vincenzo Gabussi in collaborazione col bravissimo Gaetano Rossi aveva composto un *Ernani* per il Théâtre Italien di Parigi, fallito però fin dalla prima rappresentazione⁵. Tutto questo per dire che la scelta di *Hernani* come fonte di una propria opera da parte di Verdi non era del tutto originale, ma il risultato di quella scelta era certo originale e indicativo di un suo nuovo rapporto con la letteratura e in particolare col teatro francese. Del resto, a leggere la sua famosa lettera del settembre 1843, si capisce bene che, per passare da *Hernani* ad *Ernani*, Verdi non pensava proprio, e non ne aveva proprio bisogno, ai suoi predecessori e alle loro più o meno mancate produzioni sullo stesso soggetto, vista la sceneggiatura del tutto nuova da lui prospettata:

Oh se si potesse fare l'Hernani sarebbe una gran bella cosa! È vero che sarebbe pel poeta una gran fatica, ma prima di tutto io cercherei di compensarmelo, e poi otterressimo sicuramente sul pubblico un più grande effetto.

Il Sig.^r Piave poi ha molta facilità nel verseggiare, e nell'Hernani non vi sarebbe che ridurre e stringere: l'azione è fatta: e l'interesse è immenso.

Domani scriverò a lungo al Sig.^r Piave e stenderò tutte le scene dell'Hernani che mi sembrano adattate. Io ho già visto che tutto l'atto primo si può stringere in una magnifica introduzione, e finire l'atto dove D. Carlos chiede a Silva Hernani che è nascosto dietro al suo ritratto [*Hernani*, III. 6]. Fare l'atto secondo coll'atto 4 del dramma francese. E finire il terz'atto col magnifico terzetto in cui muore Hernani et...⁶

⁵ Alla trafia degli *Ernani* qui ricordati avevo dedicato un saggio, *Da Hernani a Ernani*, per il programma di sala del Regio di Parma (in *Giuseppe Verdi. Ernani*, Grafiche STEP, Parma 2005, pp. 61-73). Nello stesso volume, a cui rinvio anche per la bibliografia, si vedano in particolare i saggi di M. Girardi, «*Ernani*». *Il tempo degli ideali*, pp. 51-59, M. Conati, «*Tu se' Ernani*», pp. 83-97 e J. Pellegrini, *Elementi per una storia critica di «Ernani»*, pp. 117-147. Nello stesso volume si veda J. Pellegrini, *Lune et vapeur de l'art. Vicor Hugo 'pensatore' sull'arte*, pp. 99-115, documentatissimo, oltre che sulle idee e le preferenze musicali di Hugo, sui suoi rapporti con la produzione melodrammatica contemporanea.

⁶ Citato ancora in M. Conati, *La bottega della musica*, p. 74.

È una personalissima idea della coerenza e della funzionalità teatrale oltre che musicale, con una esigenza di sintesi e ritmo drammatici quali certo non preoccupavano Bellini e tanto meno Gabussi. Così come è inconfondibile la prerogativa verdiana di pensare contemporaneamente alla scena, al testo e alla musica, come traspare dall'ammirazione, direi, con cui Verdi «sente», cioè percepisce già acusticamente e visivamente, il «magnifico terzetto» che concluderà la sua opera.

In Hugo mancava un elemento, al quale Verdi, fresco dei successi che anche per la presenza proprio di quella componente drammatica aveva ottenuto con *Nabucco* oltre che con *I Lombardi alla prima crociata*, non poteva ovviamente rinunciare: il coro. O meglio, Verdi doveva dare consistenza di personaggio agli anonimi, e muti, *Conjurés*, *Montagnards*, *Seigneurs*, ecc. che pur comparivano qua e là nel modello francese come seguaci e compagni dei protagonisti. Fu così che Verdi immaginò un seguito corale per ciascuno dei suoi personaggi principali: le ancelle per Elvira, i banditi per Ernani, i Cavalieri di Silva, i Cavalieri del Re, oltre a più indistinti Soldati, Nobili, Paggi, ecc., trovando spazio persino per un coro – *Si ridesti il Leon di Castiglia* (*Ernani*, III. 4) – dall'aria prettamente risorgimentale per il suo carattere parentetico, per i suoi contenuti libertari, per il ritmo incalzante dei suoi decasillabi anapestici solo apparentemente manzoniani, entro per altro una vicenda che di risorgimentale non aveva proprio nulla⁷.

Va poi ricordato che i drammi di Hugo, e non solo *Hernani*, soddisfacevano un'altra esigenza del nostro compositore: una scenografia sempre adeguata alle vicende rappresentate. Perché certo l'avranno colpito fin dal suo primo approccio quelle ricche didascalie hugoiane, che descrivevano nei dettagli le scene e i movimenti degli attori; come avveniva del resto anche nel volume shakespeariano su cui si educava drammaturgicamente, anche se le ricche didascalie del «suo» *Macbeth* e del «suo» *Re Lear* erano opera di Rusconi o meglio delle edizioni shakespeariane di cui Rusconi si era servito, non certo di Shakespeare. Si rilegga, per esempio, la ricca didascalia che apre il quarto atto del *Drame* originale:

Les caveaux qui renferment le tombeau de Charlemagne à
Aix-la-Chapelle; de grandes voûtes d'architecture lombarde. Gros

⁷ Il rapporto tra melodramma e Risorgimento è tornato di particolare interesse per la critica in occasione del centocinquantesimo dell'Unità d'Italia. Rapporto che considero relativamente occasionale, come ho cercato di dimostrare nel mio *Melodramma o Risorgimento*, in «*Viva Italia forte ed una*». *Il melodramma come rappresentazione epica del Risorgimento*, a cura di F. Bissoli, N. Ruggiero, con introduzione di L. d'Alessandro, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli, 2013, pp. 15-35. Nello stesso volume altri interventi dedicati a quel soggetto testimoniano punti di vista in linea di massima divergenti da quello da me sostenuto.

piliers bas. Pleins cintres. Chapiteaux d'oiseaux et de fleurs. – A droite le tombeau de Charlemagne, avec une petite porte de bronze basse et cintrée. Une seule lampe suspendue à une clef de voûte en éclaire l'inscription: KAROLO MAGNO. – Il est nuit, on ne voit pas le fond du souterrain; l'œil se perd dans les arcades et les piliers qui s'entre-croisent dans l'ombre.

SCÈNE PREMIÈRE

DON CARLOS, DON RICARDO, *grands manteaux.*

DON RICARDO, *tête nue, une lanterne à la main.*

(*Hernani*, IV. 1)⁸

Siamo qui al limite della pignoleria, con l'allusione persino alle cose che gli spettatori non potranno di certo vedere⁹, con la specificazione di un'architettura *lombarda* – da tradurre con un generico «medievale», o «longobardo» – e con la precisazione dei soggetti animali e floreali dei rilievi dei capitelli; ma quel seguire l'occhio che *si perde* nell'oscurità del sotterraneo e nel labirinto delle colonne e delle arcate, entro un paesaggio notturno, fa ammirare anche le qualità di Hugo romanziere che sa descrivere nel modo più efficace e suggestivo le circostanze degli eventi. Una specie di sfida per Verdi che fa riprendere dal fedele librettista Piave quella scenografia essenziale nei suoi elementi, con l'aggiunta di ulteriori dettagli realizzabili con fondali e praticabili già della tradizione operistica, e con altre indicazioni se possibile ancor più sceniche:

SCENA PRIMA

Sotterranei sepolcrali che rinserrano la tomba di Carlo Magno in Aquisgrana.

A destra dello spettatore avvi il detto monumento con porta di bronzo, sopra la quale leggesi in lettere cubitali l'iscrizione KAROLO MAGNO. In fondo scalea che mette alla maggior porta del sotterraneo, nel quale si vedranno altri minori sepolcri; sul piano della scena altre porte che conducono ad altri sotterranei.

⁸ Cito da *Hernani, / ou l'Honneur Castillan*, / Drame / par / Victor Hugo, Bruxelles, Meline, Can et Comp^{ie}, Librairie, Imprimerie, Fonderie, 1837.

⁹ Come può succedere anche nei libretti verdiani (o nelle fonti drammatiche da lui scelte), per esempio, nella *Forza del destino*, I. 1: *Una sala tappezzata di damasco, con ritratti di famiglia e armi gentilizie, addobbata nello stile del secolo XVIII, però in cattivo stato. [...] Tra le finestre è un grande armadio chiuso, contenente vesti, biancherie, ecc. ecc.* [...] (mia la sottolineatura). I libretti di Verdi saranno sempre citati da *Tutti i libretti di Verdi*, con introduzione e note di L. Baldacci e una nota di G. Negri, Milano, Garzanti, 1975.

Due lampade pendenti dal mezzo spandono una fioca luce su quegli avelli. Don Carlo e Don Riccardo avvolti in ampi mantelli oscuri entrano guardinghi dalla porta principale. Don Riccardo precede con una fiaccola.

(*Ernani*, Parte terza, *La clemenza*, 1)

4. Verdi e le Prefazioni di Hugo

Ma la letteratura francese rappresentata in modo così pregnante da Hugo agli occhi di Verdi offriva ben altri argomenti di riflessione: le dichiarazioni di poetica (nel senso più ampio del termine) premesse dal drammaturgo francese alle proprie singole tragedie. A cominciare proprio da quella di *Hernani*: un vero e proprio inno alla libertà politica e civile, condizione per la libera creatività artistica; un proclama contro la *censure dramatique* che avrebbe fatto tanto dannare anche Verdi; soprattutto un inno al pubblico, il nuovo «public des spectacles» contrapposto al «public des livres»¹⁰, paragonato dal drammaturgo francese addirittura a Dio – la «voix haute et puissante du peuple qui ressemble à celle de Dieu» –, dotato di sensibilità e libero da pregiudizi – «le public est toujours [...] consciencieux et libre» –; quel pubblico che diventerà pure parte essenziale della stessa drammaturgia verdiana. Si sarà insomma esaltato Verdi, e si sarà a sua volta sentito stimolato a partecipare all'emozione collettiva dell'evento teatrale (e si ricorderà quanto ci tenesse a ribadire che andava spessissimo a teatro; una frequentazione che credo particolarmente assidua proprio a Parigi), leggendo le parole con le quali Hugo rappresentava l'«immense foule, avide des pures émotions de l'art, qui inonde chaque soir les théâtres de Paris»; o quelle con cui, fin dalla prefazione della sua *Marion de Lorme*, auspicava un pubblico e un teatro moderni:

Ce serait l'heure, pour celui à qui Dieu en aurait donné le génie, de créer tout un théâtre, un théâtre vaste et simple, un et varié, national par l'histoire, populaire par la vérité, humain, naturel, universel par la passion¹¹.

¹⁰ Tutta la *Préface* qui citata, datata 9 Mars 1830, in *Hernani*, cit., pp. V-XI.

¹¹ Cfr. *Marion de Lorme*. / Drame / par / VICTOR HUGO, Bruxelles, Meline, Can et Comp^{ie}., Librairie, Imprimerie, Fonderie, 1837, p. XI.

Pensiamo che, assetato di novità, sulla via della propria formazione drammaturgica, Verdi abbia letto di seguito, fin dagli anni '30, tutti i volumi di quella prima edizione «integrale» delle opere di Hugo, comprese ovviamente le prefazioni ai singoli drammi; ma pensiamo anche che la sua attenzione si sia soffermata su quelle della *Lucrèce Borgia* e del *Roi s'amuse* soprattutto sulla soglia degli anni '50, quando ormai aveva sfruttato melodrammaticamente gli argomenti (offerta dallo stesso Hugo e dai grandi autori europei che gli erano già serviti da modello, quali Shakespeare, Byron e Schiller) che prevedevano uno sfondo storico preciso, che coinvolgevano nell'azione, e con pari peso, oltre ai protagonisti il contesto storico più che sociale entro il quale essi si muovevano e dove le ingiustizie soprattutto dinastiche a cui opporsi, il senso della legittimità di casta, le rivalità sostanzialmente amorose costituivano i veri motori dell'azione. Ora le esigenze drammaturgiche primarie del compositore (maturate certo a partire dalla lettura di Shakespeare e dei suoi commentatori, *in primis* August Wilhelm Schlegel)¹² sembrano realizzarsi piuttosto nei ritratti psicologici dei protagonisti, nei loro complessi rapporti affettivi e generazionali; senza contare che in quella svolta di decennio Verdi aveva assunto come principio drammatico ineludibile quello del contrasto: contrasti sociali, culturali, contrasti persino tra le opposte pulsioni di uno stesso personaggio, ma soprattutto contrasti tra i singoli e la società che li circonda. Che significava anche mettere in scena valori morali nuovi, come l'anticonformismo, la lealtà e la generosità. Tutto questo era ben teorizzato (e poi realizzato teatralmente) nelle prefazioni a quelle due *pièces*, che lo stesso Hugo definiva – con bell'ircocervo linguistico – una *bilogie*. Lo strettissimo ma non palese legame tra i due drammi veniva rivelato nella *Préface* alla *Lucrèce Borgia*, il dramma che era seguito immediatamente al *Roi s'amuse* tolto dalle scene dalla censura dopo la prima rappresentazione, facendo reagire e insorgere l'autore in modo tale da indurlo a scrivere per quello una *Préface* di durissima e indignata protesta per un'azione – la censura – che riportava insopportabilmente la cultura e la politica francese ai tempi prima della rivoluzione. Cominceremo dalla prefazione alla seconda *pièce*, perché deve essere stata particolarmente suggestiva agli occhi di Verdi che da essa poteva ricavare quanto i due *drammes* fossero produttivi anche per il suo teatro musicale, e non certo solo per il *plot*. Hugo stesso diceva nella seconda

¹² Sull'importanza di quella lettura critica mi permetto di rinviare al mio *Verdi e il «Corso di letteratura drammatica» di August Wilhelm Schlegel*, in AA.VV., *Verdi und die deutsche Literatur / Verdi e la letteratura tedesca*, a cura di D. Goldin Folena e W. Osthoff, Laaber, Laaber Verlag, 2002, pp. 165-190. Volume a cui pure rinvio per l'analisi delle singole opere verdiane ricavate da fonti tedesche.

premessa apologetica: «*Le Roi s'amuse* et *Lucrèce Borgia* ne se ressemblent ni par le fond, ni par la forme»¹³, ma aggiungeva, parlando come sempre di sé in terza persona:

Il [l'auteur] croit devoir le dire cependant, ces deux pièces si différentes par le fond, par la forme et par la destinée, sont étroitement accouplées dans sa pensée. L'idée qui a produit *le Roi s'amuse* et l'idée qui a produit *Lucrèce Borgia* sont nées au même moment sur le même point du cœur¹⁴.

Perché il vero scopo del drammaturgo era dimostrare lì quanto la realtà profonda contraddicesse spesso le apparenze, e quanto in un individuo il male più assoluto e la bontà più sublime potessero convivere. Si rileggano ancora le parole successive:

Quelle est en effet la pensée intime cachée sous trois ou quatre écorces concentriques dans *Le roi s'amuse*? [...] Prenez la difformité *physique* la plus hideuse, la plus repoussante, la plus complète; placez-la là où elle ressort le mieux, à l'étage le plus infime, le plus souterrain et le plus méprisé de l'édifice sociale; éclairez de tous côtés, par le jour sinistre des contrastes, cette misérable créature; et puis, jetez-lui une âme, et mettez dans cette âme le sentiment le plus pur qui soit donné à l'homme, le sentiment paternel. [...] ce sentiment sublime, chauffé selon certaines conditions, transformera sous vos yeux la créature dégradée; [...] l'être petit deviendra grand; [...] l'être difforme deviendra beau. Au fond, voilà ce que c'est que *le Roi s'amuse*. Eh bien! qu'est-ce que c'est que *Lucrèce Borgia*? Prenez la difformité *morale* la plus hideuse, la plus repoussante, la plus complète; placez-la là où elle ressort le mieux, dans le cœur d'une femme, avec toutes les conditions de la beauté physique et de la grandeur royale, qui donnent de la saillie au crime, et maintenant mêlez à toute cette difformité morale un sentiment pur, le plus pur que la femme puisse éprouver, le sentiment maternel; dans votre monstre mettez une mère; et le monstre intéressera, et le monstre fera pleurer, et cette créature qui faisait peur fera pitié, et cette âme difforme deviendra presque belle à vos yeux. Ainsi, la paternité sanctifiant la difformité physique, voilà *le Roi s'amuse*; la maternité purifiant la difformité

¹³ Cfr. *Lucrèce / Borgia*. / par Victor Hugo, Drame, Bruxelles, J.P. Meline, Libraire-Éditeur, 1837, p. V. La Prefazione è datata 12 février 1833 (p. XI).

¹⁴ *Ibidem*, p. VI.

morale, voilà *Lucrèce Borgia*. Dans la pensée de l'auteur, si le mot *bilogie* n'était pas un mot barbare, ces deux pièces ne feraient qu'une bilogie *sui generis*, qui pourrait avoir pour titre: *Le Père et la Mère*¹⁵.

A leggere la lunga citazione credo possiamo identificarci con Verdi lettore: facile immaginare il suo entusiasmo di fronte a quelle righe di una retorica magari sostenuta, magniloquente, ma efficacissima, ricca di anafore, che però fa superare ogni barriera linguistica con quel lessico qua e là iperbolico ma teatralissimo e tragico, con quegli affascinanti parallelismi, nella delineazione «a chiasmo» delle qualità dei protagonisti, con l'evocazione di principi essenziali della drammaturgia «moderna» e soprattutto ineliminabili per la drammaturgia verdiana; a partire da quello del *contrasto*, capace anzi di gettare un *jour sinistre*, cioè una luce *sinistra* perché foriera di sciagure, sui personaggi nei quali tale contrasto, esaltato già da August Wilhelm Schlegel nel suo *Corso di letteratura drammatica*, si materializza come componente fondamentale delle tragedie dell'amatissimo – da Hugo non meno che da Verdi – Shakespeare.

5. Padre e Madre, padri e figlie

Bisogna soprattutto leggere per intero quel passo per la *suspence* che esso crea, per quella sorprendente conclusione che mette in relazione strettissima le due tragedie, per i loro straordinari protagonisti, simboli di comportamenti, di affetti e di sentimenti per così dire estremi. Protagonisti che si impongono alla fantasia e alla creatività verdiana in maniera anche mediata: Lucrezia Borgia gli era stata «soffiata» da Donizetti, ma ci avrebbe pensato il Verdi dei primi anni '50 a rimettere in vita quella paradossale e originalissima figura di donna e madre, così da poterla accostare, anche lui, Verdi, all'altrettanto paradossale figura di uomo di corte e di padre, impersonato da Triboulet. Non credo si possa escludere che il fascino del *Trobador* di Antonio García Gutiérrez – drammaturgo che per altro vedeva in Hugo il suo modello prediletto –, la suggestione che esso provocò nel nostro compositore fossero dovuti anche alla proposta in esso contenuta di quella madre, Azucena, carnefice involontaria del proprio figlio non meno che vittima della propria madre. Le lettere di Verdi lo dimostrano: l'ostinazione con cui pretende che Cammarano capisca

¹⁵ *Ibidem*, pp. VI-VII.

la centralità di quella figura materna *sui generis*¹⁶, la sua collocazione e la sua presentazione nell'opera, le parole stesse da lui usate per definirla non possono che evocare proprio le parole della prefazione di Hugo. E insomma, lavorando quasi contemporaneamente al *Rigoletto* e al *Trovatore*, è come se Verdi volesse contrapporre alla *bilogie* hugoiana una propria originale ditologia composta da due opere accomunate dalla centralità e dalla «stranezza» – per usare il lessico verdiano – di protagonisti che si imponevano soprattutto per il rispettivo ruolo di Padre e di Madre.

Quanto al *Roi s'amuse* e al protagonista Triboulet, l'apologia che Hugo fa del dramma e del personaggio nella sua *Préface* – tesa com'è a difendere l'assoluta *moralità* dell'uno e dell'altro – contiene ancora una volta le parole che lo stesso Verdi userà ripetutamente nelle proprie lettere per comunicare con i suoi collaboratori e soprattutto per difendersi dalla censura (come si diceva, particolarmente invadente per il *Rigoletto*). Hugo poi li suggeriva una progressione tematica dei propri *dramas*, per la quale da una drammaturgia della *Fatalité* sarebbe arrivato a quella della *Providence*. Ciò che si potrebbe dire anche delle opere di Verdi, le cui vicende erano pure determinate, ad inizio di carriera e sulla base delle fonti allora scelte, dalla *fatalità* per approdare sempre più a drammi musicali con esiti nei quali si poteva intravedere una sorta di «disegno» per certi versi provvidenziale. Ma quali profonde affinità, o quale incredibile adesione di Verdi, nella invenzione del suo *Rigoletto* operistico, alla sintesi drammatica della *pièce* e al ritratto di Triboulet tracciati – con la sua nota abilità stilistico-retorica che costruisce i periodi con giustapposizioni asindetichhe, anafore, con domande retoriche, ecc. – nella corrispondente *Préface* hugoiana:

La pièce est immorale? [...] est-ce par le fond? Voici le fond. Triboulet est difforme, Triboulet est malade, Triboulet est bouffon de cour; triple misère qui le rend méchant. Triboulet hait le roi parce qu'il est le roi, les seigneurs parce qu'ils sont les seigneurs, les hommes parce qu'ils n'ont pas tous une bosse sur le dos. Son seul passe temps est d'entre-heurter sans relâche les seigneurs contre le roi,

¹⁶ Fin dalla prima lettera in cui comunica a Cammarano il progetto *Trovatore*, Verdi è chiarissimo sulla propria volontà di fare proprio di Azucena, e persino al di là del dramma di García Gutiérrez, la vera protagonista della sua nuova opera: «Io vorrei due donne: la principale la *Gitana* carattere singolare, e di cui ne farei il titolo dell'opera: l'altra ne farei la comprimaria», in *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*, a cura di C.M. Mossa, Istituto di Studi Verdiani, Parma, 2001, p. 180 (correggo il *trarrei* congetturato [?] da Mossa col *farei* che, se ben capisco l'apparato del curatore, p. 181, sarebbe attestato nell'autografo e che mi pare più consono allo stile di Verdi).

brisant le plus faible au plus fort. Il déprave le roi, il le corrompt, il l'abrutit; il le pousse à la tyrannie, à l'ignorance, au vice; il le lâche à travers toutes les familles des gentilshommes, lui montrant sans cesse du doigt la femme à séduire, la sœur à enlever, la fille à déshonorer. Le roi, dans les mains de Triboulet, n'est qu'un pantin tout-puissant [...] Un jour, au milieu d'une fête, au moment même où Triboulet pousse le roi à enlever la femme de M. de Cossé, M. de Saint-Vallier pénètre jusqu'au roi et lui reproche hautement le déshonneur de Diane de Poitiers. Ce père auquel le roi a pris sa fille, Triboulet le raille et l'insulte. Le père lève le bras et maudit Triboulet. De ceci découle toute la pièce. Le sujet véritable du drame, c'est la *malédiction de M. de Saint-Vallier*. [...] La malédiction du vieillard atteindra Triboulet dans la seule chose qu'il aime au monde, dans sa fille. [...] Sans doute, ce n'est pas à nous de décider si c'est là une idée dramatique; mais à coup sûr c'est là une idée morale¹⁷.

Proprio come succedeva dai tempi del *Macbeth*, vale a dire dalla primissima frequentazione di Shakespeare, Verdi trovava nelle premesse critico-apologetiche del dramma (questa volta però del suo stesso autore) lo spunto anche per la sceneggiatura dell'opera da mettere in cantiere – in quelle pagine Hugo descriveva i fatti principali, i luoghi, i protagonisti dei singoli atti della propria *pièce* –, con il rilievo dato lì alla scena corale, di festa sfarzosa e motteggi crudeli, sulla quale si staglierà con effetto tragico moltiplicato l'irruzione di un singolo personaggio di segno completamente diverso. E avrà pure colpito il compositore quel nero ritratto del protagonista francese così vicino allo Jago di Shakespeare, per altro ripetutamente evocato da Hugo nelle righe successive. Da questo punto di vista non può passare inosservato il fatto che, al momento del suo nuovo entusiasmo per *Le Roi s'amuse*, come si ricava dalle lettere a Piave tra l'aprile e il maggio 1850, Verdi stesso andasse con la mente al modello inglese:

Oh *Le Roi s'amuse* è il più gran sogetto e forse il più gran dramma dei tempi moderni. *Triboulet* – la singolare 'paretimologia' del nome fa ben intendere a che cosa Verdi associasse il personaggio, non certo, come avverrà nel titolo definitivo dell'opera, al buffone che ride e fa ridere – è creazione degna di Shakespeare!! Altro che *Ernani*!!¹⁸

¹⁷ Cfr. *Le / Roi s'amuse*, par / Victor Hugo, Bruxelles, Meline, Cans et Comp^{ie}, Librairie, Imprimerie, Fonderie, 1837, pp. XI-XII.

¹⁸ Citato in F. Abbiati, *Verdi*, Milano, Ricordi, 1963, vol. II, p. 62.

Nella stessa lettera a Piave il compositore rivelava la sua vecchia consuetudine (vecchia per lo meno quanto quella con *Hernani*, come si può dedurre dalle parole appena citate e da quelle che seguono) con la *pièce* di Hugo:

Tu sai che 6 anni fa quando Mocenigo mi suggerì *Ernani*, io esclamai: «sì, per Dio... ciò non sbaglia». Ora riandando diversi soggetti mi passò per la mente *Le Roi* fu come un lampo, un'ispirazione e dissi [...] «sì, per Dio ciò non sbaglia»¹⁹.

Ma che alla riconsiderazione del testo teatrale si accompagnasse pure la rilettura della sua *Préface* lo dimostrano la ripresa letterale delle ultime parole sopra citate di Hugo e il suo riassunto delle scene chiave del dramma francese ancora in una lettera a Piave di poco successiva:

In quanto al titolo quando non si possa tenere *Roi s'amuse* che sarebbe bello... il titolo deve essere necessariamente *La Maledizione di Vallier*, ossia per essere più corto *La Maledizione*. Tutto il soggetto è in quella maledizione che diventa anche morale. Un infelice padre che piange l'onore tolto alla sua figlia, deriso da un buffone di corte che il padre maledice, e questa maledizione coglie in una maniera spaventosa il buffone, mi sembra morale e grande al sommo grande: Bada che La [*sic*] Vallier non deve comparire (come nel francese) che due volte e dire pochissime parole enfatiche profetiche²⁰.

Nello stesso 1850 Verdi riduceva per le scene musicali un altro dramma francese: *Le Pasteur, ou l'Évangile et le Foyer*, giunto a lui già in traduzione italiana²¹. Il soggetto e il suo contesto storico-geografico avevano però ben poco di francese, perché tutto ambientato in un *milieu* luterano, di sette religiose, in un paesaggio svizzero. Eppure quel dramma confermava l'ampiezza e la ricchezza dell'orizzonte genericamente letterario francese, e allo stesso tempo

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, p. 63.

²¹ *Stiffelius* / Drama in cinque atti e sei quadri / dei Signori / Souvestre e Bourgeois / tradotto dall'artista comico / Gaetano Vestri, in *Florilegio drammatico / ovvero / Scelto Repertorio Moderno / di / Componimenti teatrali / Italiani e Stranieri* / pubblicato per cura / di Pietro Manzoni, Anno Terzo, Vol. VI, coi tipi Borroni e Scotti, 1848. Sull'opera verdiana, e per gli argomenti qui affrontati, sono ancora validi i saggi contenuti nel volume miscelaneo *Stiffelio*, «Quaderni dell'Istituto di Studi Verdiani», 3, 1963; in particolare H. Ludwig, *La fonte letteraria del libretto: «Le Pasteur, ou L'évangile et le foyer»*, pp. 9-18; T. Gotti, *L'opera. Appunti per un'analisi*, pp. 37-73.

rinviava ad un più ampio orizzonte europeo, viste le affinità che Verdi poteva individuarne con altri drammi che in quegli stessi anni aveva ridotto melodrammaticamente, come lo schilleriano *Kabale und Liebe*, all'opera, *Luisa Miller*. Ma in quel nuovo e recentissimo dramma di Souvestre e Bourgeois Verdi trovava pure sviluppato il tema per lui attualissimo del rapporto padre-figlia; un tema estremamente produttivo agli occhi di Verdi, che in quegli stessi anni lo realizzava anche musicalmente in modi diversi, ma di uguale intensità e pathos, rappresentandolo rispettivamente nelle coppie Luisa-Miller, Lina-Stankar, Gilda-Rigoletto e, non si dimentichi, Cordelia-Lear, per l'opera da lui più vagheggiata, ripresa proprio nel 1850 e poi ancora abbandonata.

6. Verdi e la «*Dame aux camélias*»

Il 1850 è anche l'anno d'avvio della «trilogia popolare», che si concluderà pure con la resa melodrammatica di un testo francese, *La dame aux camélias*. Su cui non mi dilungo per averne scritto molti anni fa²². Ricorderò solo che anche in quel caso Verdi si fece suggestionare, oltre che dal dramma visto direttamente sulle scene parigine, dal romanzo omonimo che l'aveva preceduto, dello stesso Dumas *fiils*, dalla prefazione che lo stesso autore aveva stampato subito dopo la prima esecuzione della *pièce*, nonché dalle interessantissime (per Verdi) pagine che Jules Janin aveva premesso ad una delle riedizioni del romanzo²³. Si può dire, nella prospettiva che qui interessa, che *La dame aux camélias* è un *unicum* nel rapporto tra Verdi e la letteratura francese perché essa rappresentò più di qualsiasi altro testo di quella tradizione un'immersione totale nella civiltà, oltre che nella letteratura, francese contemporanea. Il francesissimo Hugo gli aveva proposto straordinari drammi che tuttavia, pur ambientati spesso in Francia, rappresentavano del suo paese situazioni e

²² *La Traviata* di Francesco Maria Piave e Giuseppe Verdi, in *Letteratura italiana. Le opere*, III, *Dall'Ottocento al Novecento*, Einaudi, Torino 1995, pp. 447-529. L'opera godeva allora di ben scarsa bibliografia (ovviamente tutta segnalata nel saggio). A partire soprattutto dal centenario verdiano del 2001 – quando se ne mise in scena la primissima versione «bocciata» dal pubblico della Fenice e mai più autorizzata da Verdi, mi risulta – si sono moltiplicati gli interventi relativi ad essa, che qui non posso ricordare per motivi anche di spazio.

²³ Ne parlo ampiamente *ibidem*, pp. 499-500. L'edizione con la prefazione di Janin apparve nel 1851, a Parigi per gli stessi tipi dell'editore Cadot che ne aveva pubblicato la prima nel 1848. Quanto alla versione teatrale della *Dame aux camélias* e alla prefazione premessa dall'autore nella seconda edizione del dramma del 1852, cfr. *ibidem*, p. 501.

vicende che, persino per l'epoca di quei fatti, avrebbero potuto realizzarsi pure altrove. Più che la contemporaneità della *Dame aux camélias* (per altro in quel caso, e fin che gli fu permesso, Verdi aveva addirittura ed eccezionalmente avanzata la vicenda dal 1848 originale al 1850) credo che al nostro compositore interessassero soprattutto la plausibilità e la coerenza di una vicenda e soprattutto di situazioni, lì rappresentate, che forse aveva vissuto personalmente, ma che mantenevano una loro distanza dalla realtà nella quale viveva allora il pubblico italiano, anche quello dei salotti e del mondo signorile. Violetta come il suo modello Marguerite doveva restare un «illusorio», cioè «comico» personaggio francese, non una figura quotidiana, iperreale come vorrebbero farci credere tanti registi nostri contemporanei. Vero anche che, forse incoscientemente, nel proporre sulle scene musicali Marguerite-Violetta Verdi proponeva una protagonista femminile che incarnava un altro esempio di personaggio non perfettamente integrato, apparentemente non compatibile con la società borghese che la circonda, ma di moralità autentica, non conformista, quale in fondo era Lucrece Borgia.

Ma per tornare al sorprendente quadriennio verdiano 1850-1853, credo si possa dire che in fondo fu un quadriennio complessivamente francese, se pensiamo che *Il trovatore* ha sì una fonte spagnola, ma il suo autore Antonio García Gutiérrez aveva come modello dichiarato proprio Victor Hugo, e in fondo il suo *Trobadour*, al di là delle differenze del *plot* e del contesto storico, dà legittima cittadinanza spagnola a quel mondo di nobili irosi e vendicativi, di rivali esasperati, di bande avverse, quale Hugo aveva rappresentato nel suo *Hernani*.

7. Verdi e Madame de Staël

Senza pretendere di esaurire il discorso sul rapporto di Verdi con la letteratura francese, vorrei però ricordare un'altra voce importantissima di quel mondo culturale, e cioè Madame de Staël. Che benché cosmopolita e pervasa da suggestioni soprattutto della cultura tedesca, appartiene a pieno diritto a quel mondo. Ed è importantissima nell'educazione artistica di Verdi, al quale nelle sue grandi rassegne, il *De la littérature* e soprattutto il *De l'Allemagne*, faceva scoprire un ben vasto mondo letterario. Penso soprattutto alla «studiosa» come tramite per la conoscenza della produzione letteraria, teatrale e critica, europea. Sulla scia di August Wilhelm Schlegel, Madame de Staël apriva gli occhi di Verdi sul «prodigio» Shakespeare; per esperienza personale e ancora per tramite di Schlegel, Madame de Staël spiegava in francese l'importanza delle singole

tragedie di Schiller; ancora lei faceva scoprire al nostro musicista il significato «poetico» della critica di Schlegel. E soprattutto lei, nonostante il mentore germanofono Andrea Maffei (di cui forse si è recentemente esagerato il ruolo nella biografia e soprattutto nella produzione verdiana), spiegava a Verdi quali potenzialità drammatiche contenessero i pur farraginosi drammi di Zacharias Werner: non si dimentichi che proprio per il rinvio di Madame de Staël agli affreschi di Raffaello – ovviamente assenti in Werner – associati all’incontro del Papa Leone con Attila, Verdi si indusse ad inserire addirittura nei versi del libretto dell’opera eponima le figure gigantesche ricordate nel *De l’Allemagne*:

Attila ressent tout à coup une terreur religieuse jusqu’alors étrangère à son âme. Il croit voir dans le ciel saint Pierre qui, l’épée nue, lui défend d’avancer. Cette scène est le sujet d’un admirable tableau de Raphael²⁴.

E Verdi, con Solera, traduce il raccapriccio del protagonista nell’angosciante e martellante doppio quinario:

(Egli leva la testa al cielo sopraffatto da subito terrore. Tutti restano sorpresi e smarriti)

No!... Non è sogno – ch’or l’alma invade!
 Son due giganti – che investon l’etra...
 Fiamme son gli occhi – fiamme le spade...
 Le ardenti punte – giungono a me.

(Attila, I. 6).

8. Considerazioni conclusive

Mi chiedo se dal confronto ravvicinato, qui sinteticamente proposto, tra Verdi e tanti testi francesi si possa riconoscere un rapporto specifico tra Verdi e la letteratura francese. In altre parole: che cosa caratterizzava peculiarmente la letteratura francese agli occhi di Verdi, rispetto, per esempio, a quella tedesca o spagnola? Possiamo fare solo ipotesi; ma a riconsiderare nell’insieme Hugo, Dumas figlio, Souvestre e Bourgeois, Madame de Staël, ecc. sullo sfondo di Schiller o di Shakespeare e Byron, cioè delle singole e distinte tradizioni letterarie europee, non possiamo non riconoscere alla produzione francese nota

²⁴ Madame De Staël, *De l’Allemagne*, I, Chronologie et introduction par S. Balayé, Paris, GF-Flammarion, 1968, p. 375.

a Verdi una varietà di temi, personaggi, vicende quali non caratterizzava né la letteratura tedesca, né quella spagnola o quella inglese. E se pur Verdi stesso riconosceva a Shakespeare il ruolo di principe del teatro, la frequentazione assiduissima e profondissima e pure sostanzialmente «libresca» del massimo drammaturgo inglese non poteva dargli quel «sentore» di teatro, quella plausibilità, quella tangibilità, per così dire, che solo il teatro francese a lui realmente contemporaneo e da lui frequentato ancor più di quello tedesco (si ricordi l'effetto su lui prodotto dalla *Congiura dei Fieschi* schilleriana da lui vista proprio in Germania, come ci ha insegnato Wolfgang Osthoff) potevano dargli. In tutto il suo arco compositivo Verdi cercò la novità, l'originalità, la stranezza: l'amplissimo orizzonte delle opere francesi da lui conosciute aveva in sé tutte le prerogative per offrirgli quanto cercava.



Giuseppe Verdi con il tenore Francesco Tamagno.
(Collezione William Weaver).

Lettere e letterature.

Una ricognizione del canone e dell'estetica verdiani a partire dai carteggi editi

EDOARDO BURONI*

1. Introduzione: fonti e prospettive metodologiche

Per indagare il pensiero di un autore che non ha mai espresso in modo sistematico e «ufficiale» i propri intendimenti artistici, ma che aveva le idee molto chiare rispetto agli obiettivi che intendeva raggiungere, i carteggi rappresentano una fonte di informazioni privilegiata e insostituibile; lo ha dimostrato e tuttora lo dimostra l'interesse che da subito ha rivestito la corrispondenza verdiana: per limitarsi alle raccolte principali e specifiche, si può partire dai lavori di Alessandro Luzio e Gaetano Cesari¹, passando per la biografia di Aldo Oberdorfer riveduta diversi anni dopo da Marcello Conati², fino ad arrivare alla recente e ricca pubblicazione curata da Eduardo Rescigno³, e senza naturalmente dimenticare le edizioni ancora in corso d'opera promosse dall'Istituto Nazionale di Studi Verdiani⁴. È dunque parso

* Università degli Studi di Milano.

Alla Signora Silvia Bianchera Bettinelli e al Maestro Andrea Perugini, miei insegnanti di musica.

¹ Cfr. G. Cesari e A. Luzio (a cura di), *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Tip. Stucchi Ceretti & C., Milano 1913; A. Luzio (a cura di), *Carteggi verdiani*, Reale Accademia d'Italia (poi Accademia Nazionale dei Lincei), Roma 4 voll., 1935-1947. Inoltre degli stessi decenni si ricorderanno almeno A. Alberti (a cura di), *Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il Conte Opprandino Arrivabene*, Mondadori, Milano 1931, e G. Bongiovanni (a cura di), *Dal carteggio inedito Verdi-Vigna*, Edizioni del Giornale d'Italia, Roma 1941.

² Cfr. A. Oberdorfer e M. Conati (a cura di), *Giuseppe Verdi. Autobiografia dalle lettere*, Rizzoli, Milano 2001³.

³ Cfr. E. Rescigno (a cura di), *Giuseppe Verdi. Lettere*, Einaudi, Torino 2012. In occasione del bicentenario verdiano sono uscite o sono state riedite altre pubblicazioni più divulgative con sezioni specifiche dedicate all'epistolografia verdiana: ad esempio M. Porzio (a cura di), *Verdi. Libretti – Lettere*, Mondadori, Milano 2013. Di pochi anni precedente, si segnala anche A. Baldassarre e M. von Orelli (a cura di), *Giuseppe Verdi. Lettere 1843-1900*, Peter Lang, Bern 2009.

⁴ Dopo la prima importantissima pubblicazione del *Carteggio Verdi - Boito* curato da M. Medici e M. Conati (Istituto di Studi Verdiani, Parma 1978), si sono avuti, in ordine cronologico: P. Petrobelli, C.M. Mossa e M. Di Gregorio Casati (a cura di), *Carteggio Verdi - Ricordi. 1880-*

opportuno partire da tali considerazioni per impostare il presente contributo, di cui sarà utile illustrare preliminarmente le principali linee metodologiche e contenutistiche alla luce del titolo assegnato, che già introducono nel cuore dell'argomento.

Il perché delle «lettere» e dei «carteggi» a questo punto dovrebbe essere già chiaro. Quanto alle «letterature», si è preferito espungere per prudenza l'aggettivo «europee» che invece è parte integrante della tematica del convegno da cui è nato questo studio: non certo perché si sia voluto andare fuori tema, ma perché, come ci si prefigge di dimostrare, il rapporto di Verdi con la letteratura, o giustamente meglio, con le letterature, quale emerge dai carteggi, è più generale e difficilmente circoscrivibile a un'area geografica o anche ad un solo periodo storico; ad esempio, nell'ambito delle letterature europee sarà necessario dare il giusto spazio anche a quella italiana, così come emergeranno alcuni accenni significativi anche al periodo classico greco-latino⁵.

La ricostruzione, sia per gli spazi concessi sia per il fatto che presumibilmente alcune lettere importanti su questi argomenti non sono ancora state pubblicate, non può e non vuole essere sistematica e onnicomprensiva; né ci si è limitati a un regesto un po' asettico di nomi d'autore e di titoli di opere in cui ci s'imbatte nei carteggi, così come si è preferito allargare la visuale rispetto al considerare solo le fonti che hanno dato vita ai melodrammi verdiani o che più o meno plausibilmente sono stati presi in considerazione dal compositore per essere trasposti in musica⁶.

1881, Istituto di Studi Verdiani, Parma 1988; F. Cella, M. Ricordi e M. Di Gregorio Casati (a cura di), *Carteggio Verdi - Ricordi. 1882-1885*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 1994; C.M. Mossa (a cura di), *Carteggio Verdi - Cammarano. 1843-1852*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 2001; S. Ricciardi (a cura di), *Carteggio Verdi - Somma*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 2003; L. Genesio (a cura di), *Carteggio Verdi - Luccardi*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 2008; A. Pompilio e M. Ricordi (a cura di), *Carteggio Verdi - Ricordi. 1886-1888*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 2010; P. Montorfani e G. Martini (a cura di), *Carteggio Verdi - Morosini. 1842-1901*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 2013. Attualmente sono in fase di realizzazione, sempre per l'Istituto Nazionale di Studi Verdiani, la prosecuzione del carteggio Verdi - Ricordi (curato da D. De Cicco), il carteggio Verdi - Maffei (curato da F. Cella) e il carteggio Verdi - Ghislanzoni (curato da I. Bonomi ed E. Buroni).

⁵ Su aspetti specifici dell'argomento si rimanda anche agli importanti interventi contenuti negli atti di un precedente convegno tenutosi a Roma nel centenario della morte del compositore: *La drammaturgia verdiana e le letterature europee*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 2003; si segnala inoltre M. Rubino (a cura di), *Recorder. Memorie classiche e spunti su Giuseppe Verdi*, Darfiet, Genova 2001.

⁶ Per cui si rimanda anche al contributo di Alberto Rizzuti contenuto nel presente volume; si precisa qui che, per evitare sovrapposizioni, anche se la lista dei titoli esaminata dallo studioso

Piuttosto, si è cercato di selezionare dal vasto *corpus* individuato solo le lettere più significative (da cui appunto l'idea di una «ricognizione») grazie alle quali è possibile ricostruire i principali riferimenti che Verdi possedeva in termini di conoscenza e di interesse rispetto agli autori e alle opere letterarie (il suo «canone», dunque); ma come si vedrà, tale ricostruzione è strettamente intrecciata con quella che è stata definita «l'estetica» verdiana, ovvero le ragioni, le finalità e la visuale con cui il Maestro si accostava alla letteratura. Un approccio che si potrebbe descrivere come «strumentale» e «parziale», il suo, dove però questi due aggettivi vanno intesi nel loro significato più neutro e meno spregiativo: sarebbe infatti fuori luogo e poco produttivo aspettarsi da Verdi un atteggiamento culturale affine a quello dei letterati (autori, studiosi o critici), o pretendere che il suo punto di vista si collochi su un piano differente rispetto a quello del Verdi compositore, o meglio ancora del Verdi «uomo di teatro» come lui stesso si definiva. Infatti, come ha ben sottolineato Raffaele Mellace, è «sullo sfondo di [un']autentica emergenza culturale [quale era quella italiana della sua epoca che] va collocata l'operazione di aggiornamento, senza meno straordinaria, che Verdi – si badi bene: musicista e non letterato – fu in grado di realizzare, perseguendo con determinazione, unicamente attraverso singole scelte drammaturgiche e senza l'ausilio di alcun apparato teorico, l'ampliamento forzoso delle prospettive, nel complesso anguste, della scena teatrale italiana. Colla straordinaria apertura a esperienze europee che spiccano per qualità e modernità nella concezione drammatica»⁷.

torinese è contenuta nei carteggi verdiani ed è di estremo interesse, in questo saggio la si prenderà in considerazione solo marginalmente.

⁷ R. Mellace, *Con moltissima passione. Ritratto di Giuseppe Verdi*, Carocci, Roma 2013, p. 14. Non è certo possibile, né opportuno, dare qui conto della sterminata bibliografia di studi verdiani a cui si potrebbe fare riferimento nel corso della trattazione: ci si limita quindi a ricordare almeno i «classici» o fondamentali A. Basevi (ed. critica a cura di U. Piovano), *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Rugginenti, Milano 2001 (ed. orig. 1859); C. Gatti, *Verdi*, Mondadori, Milano 1951; M. Mila, *Giuseppe Verdi*, Laterza, Roma-Bari 1958; F. Abbiati, *Giuseppe Verdi*, Ricordi, Milano 4 voll., 1959²; F. Walker, *L'uomo Verdi*, Mursia, Milano 1964; G. Baldini (a cura di F. D'Amico), *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, Garzanti, Milano 1970; G. Marchesi, *Giuseppe Verdi*, Utet, Torino 1970; C. Osborne, *Tutte le opere di Verdi. Guida critica*, Mursia, Milano 1975; M. Lavagetto, *Quei più modesti romanzi. Il libretto nel melodramma di Verdi*, Garzanti, Milano 1979; M. Conati (a cura di), *Interviste e incontri con Verdi*, Edizioni il Formichiere, Milano 1980; C. Casini, *Verdi*, Rusconi, Milano 1981; J. Budden, *Le opere di Verdi*, 3 voll., EDT, Torino 1985-88; G. De Van, *Il teatro di Verdi*, La nuova Italia, Firenze 1998; P. Petrobelli, *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, EDT, Torino 1998; A. Oberdorfer, *Giuseppe Verdi*, Matteo, Treviso, 1994; P. Milza, *Verdi e il suo tempo*, Carocci, Roma 2001; E. Rescigno, *Dizionario verdiano*, Rizzoli, Milano 2001; *Verdi: Le prime. Libretti della prima rappresentazione*, Ricordi, Milano 2002; A. Gerhard e U. Schweikert (a cura di),

2. L'orizzonte e i punti fermi: novità, sintesi ed effetto

Incominciamo a considerare più nello specifico le lettere del Maestro, a cui d'ora in avanti si cederà il più possibile la parola. È bene iniziare riportando una missiva sicuramente nota (anche se spesso essa viene scomposta e riportata solo parzialmente) che di fatto funge da epitome per tutto ciò che si è detto sin qui e che fornisce le direttrici su cui si procederà nella trattazione. È la prima con cui si apre il carteggio con Antonio Somma, scritta a Sant'Agata il 22 aprile 1853:

per musicare degnamente, od il meglio che da me si possa l'altissima poesia che voi certo non manchereste di creare, permettetemi che io vi accenni alcune mie opinioni quale ch'esse sieno. – La lunga esperienza mi ha confermato nelle idee che io ebbi sempre, riguardo all'effetto teatrale, quantumque ne' miei primordii non avessi il coraggio che di manifestarle in parte. (Per esempio dieci anni fà non avrei arrischiato di fare il Rigoletto) [...] Trovo che la nostra opera, pecca di soverchia monotonia, e tanto, che io rifiuterei oggi di scrivere soggetti sul genere del *Nabucco*, *Foscari*, etc. etc. ... Presentano punti di scena interessantissimi, ma senza varietà. È una corda sola, elevata se volete, ma pur sempre la stessa. E per spiegarmi meglio: il poema del Tasso sarà forse migliore, ma io preferisco mille e mille volte Ariosto. Per l'istessa ragione preferisco Shacspeare a tutti i drammatici, senza eccettuarne i greci. A me pare che il miglior soggetto in quanto ad effetto che io m'abbia finora posto in musica (non intendo parlare affatto sul merito letterario e poetico) sia Rigoletto. Vi sono posizioni potentissime, varietà, brio, patetico: tutte le peripezie nascono dal personaggio leggero, libertino del Duca: da questo i timori di Rigoletto, la passione di Gilda et. et. che formano molti punti drammatici eccellenti, e fra gli altri la scena del quartetto, che in quanto ad effetto sarà sempre una delle migliori che vanti il nostro teatro. Molti hanno trattato Ruy Blas⁸ escludendo la parte di D. Cesare⁹. Ebbene, s'io dovessi musicare quel soggetto mi piacerebbe principalmente pel contrasto che produce quel carattere originalissimo. Voi m'avete già capito come io senta e pensi: e siccome so di parlare ad uomo di carattere leale e franco, così mi permetto dirvi, che nei soggetti da voi proposti, quantumque eminentemente drammatici, non vi trovo tutta quella

Verdi Handbuch, Metzler-Bärenreiter, Stuttgart-Weimar, 2013²; senza naturalmente contare i numerosi «Quaderni» e gli atti dei convegni dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani usciti negli ultimi decenni. Nel prosieguito si provvederà ad indicare solo riferimenti più specifici e circostanziati.

⁸ Dal dramma omonimo di Victor Hugo, del 1838.

⁹ Si tratta di un personaggio comico.

varietà che desidera il mio pazzo cervello. Direte che nel Sordello¹⁰ si può mettere una festa, una cena, anche un torneo: ma i personaggi conserverebbero nonostante una tinta severa e grave [...]. Quando i miei impegni mi obbligassero di scrivere per una prossima stagione, mi assoggetterei a musicare un libretto fabbricato alla meglio, aspettando più tardi la fortuna di vestire di note un vostro lavoro, che avrebbe in faccia al mondo letterario tutta l'importanza di un avvenimento – Vivente il povero Cammarano io gli aveva suggerito il Re Lear. Dategli una scorsa se non vi spiace. Io farò altrettanto essendo qualche tempo che non l'ho letto, e ditemi il vostro parere. – Perdonate a questa pazza chiacchierata¹¹.

Cerchiamo dunque di analizzare i singoli passaggi e di mettere in luce ciò che più riguarda da vicino l'argomento trattato. È anzitutto evidente come, dal principio alla fine, Verdi giudichi autori e opere nell'ottica di un'eventuale trasposizione melodrammatica, e dunque musicale e teatrale; ed è bene precisare che ciò non avviene solo nei casi in cui, come qui, il Maestro stava effettivamente discutendo con il librettista di turno o con l'editore per trovare un soggetto da sfruttare per la realizzazione di un'opera lirica, ma nella quasi totalità dei contesti comunicativi ed epistolari in cui si fa riferimento ad argomenti letterari. Questa missiva rappresenta inoltre un caso assai raro di esplicitazione, seppur succinta, essenziale e quasi autoironica e autocritica (si badi a parole o espressioni come «permettetemi», «il mio pazzo cervello», «questa pazza chiacchierata»), di una visione estetica. È significativo infatti constatare come dichiarazioni di Verdi in tal senso si ritrovino quasi solamente nei primi contatti con i suoi vari librettisti (così avviene ad esempio anche con Cammarano, talvolta col tramite di Ricordi) e nei casi in cui il Maestro si vide costretto a difendere con le unghie e con i denti le sue intuizioni e le sue ragioni osteggiate dalla censura (si pensi in particolare a quanto scrisse a

¹⁰ Forse tratto da uno dei recenti drammi sull'argomento di Ferdinando Negri o di Angelo Collini.

¹¹ S. Ricciardi, *Carteggio Verdi - Somma cit.*, pp. 41-42. Qui e nelle citazioni successive si mantengono, per ragioni filologiche, le prassi scritte, tipografiche e i refusi secondo quanto riportato dalle edizioni (critiche) a cui di volta in volta si fa riferimento; si prediligeranno in particolare i carteggi pubblicati dall'Istituto Nazionale di Studi Verdiani e l'ampia e accurata raccolta di Rescigno. Sullo stile epistolare di Verdi si rimanda a L. Serianni, *Spigolature linguistiche del «Carteggio Verdi - Ricordi»*, in «Studi Verdiani», 10, 1994-95, pp. 104-117, U. Macinante, *L'epistolario di Verdi. Un'analisi linguistica*, Passigli, Torino 1995, e P.V. Mengaldo, *Sullo stile dell'epistolario di Verdi*, in F. Della Seta, R. Montemorra Marvin e M. Marica (a cura di), *Verdi 2001*, Olschki, Firenze 2003, vol. I, pp. 25-45 (si vedano anche i contributi successivi in risposta a questo intervento).

proposito di *Rigoletto* e del *Ballo in maschera*)¹². Nella lettera appena proposta compaiono dunque parole e concetti estremamente ricorrenti e pregnanti della *forma mentis* e dell'*usus scribendi* verdiani¹³: l'«effetto (teatrale)», i «punti di scena» o «drammatici» (più spesso identificati con il sostantivo «posizioni»), la «varietà», i «caratter[i]» dei personaggi, la «tinta»; il tutto connesso a un forte anelito implicito ma evidentissimo alla novità, all'originalità e, se necessario, al rischio ardito.

Se si esamina poi il canone letterario qui presentato, si notano alcune cose importanti, che corroborano quanto sostenuto nelle premesse. Lo sguardo verdiano è onnicomprensivo ed eclettico, non facendo distinzione tra i generi (poemi e drammi vengono comparati e posti sullo stesso piano), tra autori italiani e stranieri, tra periodi cronologici ed aree geografiche (si va infatti dalla Grecia antica di alcuni secoli prima di Cristo al contemporaneo e francese Victor Hugo, passando per i poeti tardo-rinascimentali italiani e per il successivo bardo anglosassone): il tutto giudicato quasi come se si avesse a che fare con un libretto d'opera. E non a caso l'esempio che chiarisce queste posizioni è proprio il melodramma *Rigoletto*, rispetto al quale si sottolinea l'importanza solo relativa del valore squisitamente poetico rispetto all'insieme dell'opera lirica e alla sua efficacia drammaturgico-musicale¹⁴. Ancora, si dichiara un certo zelo nello studio e nella lettura degli originali e delle riduzioni. Infine viene escluso un soggetto (quello del *Sordello*) e ne viene contemplato un altro (quello del *Re Lear*)¹⁵ per ragioni che prescindono da una loro qualità eminentemente letteraria, senza per altro che Verdi si profonda in analisi critiche dettagliate. Conviene ripartire da quest'ultimo aspetto, importante, per approfondirlo ulteriormente: l'estrema concisione che Verdi richiedeva in modo quasi ossessivo ai suoi librettisti e che appunto

¹² Per non allargare eccessivamente il bacino dei riferimenti epistolari, saranno più che sufficienti le lettere contenute in E. Rescigno, *Giuseppe Verdi. Lettere cit., passim*; si veda inoltre almeno M. Lavagetto, *Un caso di censura. Il Rigoletto*, Mondadori, Milano 2010 (prima ed. 1979).

¹³ Cfr. G. De Van, *Verdi. Un teatro in musica cit., passim*, e D. Goldin Folena, *Lessico melodrammatico verdiano*, in M.T. Muraro (a cura di), *Le parole della musica II. Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena*, Olschki, Firenze 1995, pp. 227-253.

¹⁴ Cfr. in merito M. Conati, *Rigoletto. Un'analisi drammatico-musicale*, Marsilio, Venezia 1992, ed E. Buroni, *Donizetti, Verdi e i loro librettisti: casi emblematici del rapporto tra compositore e poeta nel melodramma ottocentesco*, in I. Bonomi e E. Buroni, *Il Magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Franco Angeli, Milano 2010, pp. 146-166.

¹⁵ Altro dramma e altro libretto molto significativi, ma molto problematici, per l'orizzonte letterario e artistico verdiano: tra gli studi al riguardo si segnala S. Ricciardi, *Re Lear*, in A. Grilli (a cura di), *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità*, Plus Edizioni, Pisa 2006, pp. 77-90.

rappresentava spesso un parametro di giudizio letterario. Tra i molti esempi, si considerino un autore e un dramma che ci riguardano da vicino, così come emerge da quanto fu intimato a Francesco Maria Piave il 4 settembre 1846:

Eccoti lo schizzo del Macbet. Questa tragedia è una delle più grandi creazioni umane!... Se noi non potremo fare una gran cosa cerchiamo di fare una cosa almeno fuori del comune¹⁶. Lo schizzo è netto¹⁷: senza convenzione, senza [? parola illeggibile; forse «stacato»], e breve. Ti raccomando i versi che essi pure sieno brevi¹⁸: quanto più saremo¹⁹ brevi tanto più troveremo effetto²⁰. Il solo atto primo è un po' lunghetto ma starà a noi tenere i pezzi brevi: Ne' versi ricordati bene che non vi deve essere parola inutile: tutto deve dire qualche cosa: e bisogna adoperare un linguaggio sublime ad eccezione dei cori delle streghe: quelli devono esser triviali, ma stravaganti ed originali²¹ – Quando avrai fatta tutta l'introduzione ti prego di mandarmela la quale è composta di piccole quattro scene e può stare in pochi versi. Una volta fatta questa introduzione io ti lascerò tutto il tempo che vorrai perché il carattere generale e le tinte²² le conosco come se il libretto fosse fatto – Oh ti raccomando non trascurarmi questo Macbet, te ne prego inginocchiato, se non altro, curalo per me e per la mia salute che ora è ottima ma che diventa subito cattiva se mi fai inquietare... Brevità e sublimità...²³

E, rincarando la dose e mostrando una cura estrema non solo per la composizione, ma anche per la concreta realizzazione del suo lavoro, Verdi prescriverà l'anno successivo a Marianna Barbieri Nini, la prima interprete di Lady Macbeth:

¹⁶ E dunque, ancora una volta, originale.

¹⁷ Assai rilevante questo aggettivo, che verrà usato anche un quarto di secolo dopo per definire la «parola scenica»: cfr. F. Della Seta, «Parola scenica» in *Verdi e nella critica verdiana*, in Idem, «...non senza pazzia», Carocci, Roma 2008, pp. 203-225.

¹⁸ E dunque è più importante tale caratteristica rispetto alla loro fattura poetica.

¹⁹ Da notare la prima persona plurale, che prosegue e che compariva già prima, sintomo di una visione creativa coautoriale (seppure notoriamente sbilanciata verso l'indiscussa preminenza del compositore).

²⁰ Di nuovo questo sostantivo.

²¹ E quindi lo stile linguistico è subordinato alla drammaturgia.

²² Sostantivi ancora una volta ricorrenti e significativi.

²³ E. Rescigno, *Giuseppe Verdi. Lettere cit.*, p. 149. Si noti almeno incidentalmente lo stile colloquiale e informale usato da Verdi nei suoi rapporti epistolari con Piave, riscontrabile in molti elementi di ordine principalmente sintattico, fono-morfologico e lessicale.

Il soggetto è preso da una delle più grandi tragedie che vanti il teatro²⁴ ed io²⁵ ho cercato di farne estrarre tutte le posizioni²⁶ con fedeltà, di farlo verseggiare bene²⁷ e di farne un tessuto nuovo²⁸ e di fare della musica attaccata, il più che poteva, alla parola ed alla posizione²⁹; ed io desidero³⁰ che questa mia idea la comprendano bene gli artisti, in somma desidero che gli artisti servano meglio il poeta che il maestro³¹. [...] la gran scena in cui Ella è *sonnambula* e svela nel sogno tutti i delitti commessi. È una gran scena nel dramma: se la musica riesce appena appena buona, l'effetto³² vi sarà³³.

3. La fruizione letteraria: ascolto dal vivo e lettura privata

Questa estrema concisione è la stessa che contraddistingue i giudizi letterari (e non solo) di Verdi: per dimostrarlo sarà sufficiente riportare qualche esempio, scegliendo adesso tra i meno noti e considerando sia soggetti valutati per essere ridotti a libretto sia lavori di altro genere:

[Parigi, 6 settembre 1847 – a Clara Maffei] *Al Teatro Istorico* c'è un dramma di Dumas³⁴ che fa molto effetto³⁵, ed a me pure piace molto³⁶: vi saranno dei grandi difetti³⁷ ma vi sono anche bellezze grandissime³⁸,

²⁴ Interessante constatare la forte convinzione di Verdi al riguardo.

²⁵ Il compositore non cela il proprio ruolo di drammaturgo e supervisore generale dell'opera.

²⁶ Sostantivo che si è già sottolineato.

²⁷ Ma si tratta naturalmente di un «bene» secondo i criteri visti nella lettera precedente.

²⁸ Ancora e sempre novità, dunque.

²⁹ Altro sostantivo di cui si è specificato il rilievo.

³⁰ Ma, di fatto, è un «voglio», come dimostra anche l'aggettivo possessivo di prima persona singolare che segue.

³¹ Non si direbbe affatto... In realtà è solo perché il poeta è già stato un fedele e sottomesso servitore del Maestro.

³² Si noti ancora il sostantivo.

³³ E. Rescigno, *Giuseppe Verdi. Lettere* cit., pp. 159-160.

³⁴ Altro autore di riferimento per il canone letterario verdiano.

³⁵ Si tratta del melologo *Le chevalier de Maison-Rouge*, del 1847, dal precedente romanzo omonimo.

³⁶ Per quale ragione?

³⁷ Quali?

³⁸ *Idem*.

con licenza di tutti quelli che si sono così scatenati a Milano contro *Lo stracchiolo di Parigi*³⁹ che è pure un dramma che qui fa grande effetto⁴⁰.

Per restare in Francia e alla corrispondenza con la Maffei, seppur quasi un quarto di secolo più tardi (anche a dimostrazione di una sostanziale continuità del pensiero verdiano):

[Sant'Agata, 30 aprile 1870] Ho frequentato molti teatri [a Parigi]: in quei di musica nulla di buono, ad eccezione della Patti che è meravigliosa. Nei teatri di prosa poco di buono. *Fernanda*⁴¹ non è una buona cosa. *Autre idem. Pattes des mouches*⁴² buona commedia et. et.⁴³.

Oppure, trovando accostati generi diversi e procedendo cronologicamente di oltre un lustro:

[Sant'Agata, 1 luglio 1877] Sono stato a sentire *Cinq Mars*⁴⁴! Sono stato a sentire *Roi de Lahore*⁴⁵. Sono stato a sentire *Dora*⁴⁶... Bella musica⁴⁷ questa di Sardou!⁴⁸

Incidentalmente, si precisa che sono stati scelti volutamente questi stralci che parlano di Sardou perché, come emerge sempre dai carteggi, si tratta di un drammaturgo contemporaneo che Verdi apprezzava e con il quale molto probabilmente avrebbe gradito collaborare dopo la brutta esperienza parigina con un altro autore «di grido» quale era Eugène Scribe e dopo la problematica realizzazione del *Don Carlos*; ma non è chiaro se Sardou fosse dello stesso parere, dato che non approfittò di un esplicito invito a casa del compositore.

³⁹ Il melologo *Le chiffonnier de Paris* di Félix Pyat, sempre del 1847.

⁴⁰ Si noti ancora il sostantivo; E. Rescigno, *Giuseppe Verdi. Lettere cit.*, p. 179.

⁴¹ Commedia di Victorien Sardou, del 1870.

⁴² Si tratta di *Le zampe di mosca*, ancora una commedia di Victorien Sardou, del 1860.

⁴³ E. Rescigno, *Giuseppe Verdi. Lettere cit.*, p. 577.

⁴⁴ Opéra-dialogue di Charles Gounod, del 1877.

⁴⁵ Opera di Jules Massenet, sempre del 1877.

⁴⁶ Commedia di Victorien Sardou, ancora dello stesso anno.

⁴⁷ Non possono che segnalarsi con forza i verbi e quest'ultimo sostantivo: la concezione estetico-letteraria di Verdi veniva sempre ricondotta, più o meno direttamente, alla musica.

⁴⁸ E. Rescigno, *Giuseppe Verdi. Lettere cit.*, p. 735.

Di certo la collaborazione era invece auspicata da Leon Escudier e, forse, dalla Strepponi che, come in molte altre circostanze, fungeva da mediatrice tra il marito e impresari, editori, artisti di turno⁴⁹.

Tornando invece al discorso principale riguardo all'assenza di spiegazioni rispetto ai giudizi verdiani e sempre a proposito di Shakespeare, ma avendo questa volta come destinatario l'appena citato Escudier, possiamo ricordare quest'altra lettera:

[12 marzo 1868] Ho letto il libretto d'*Hamlet*⁵⁰. È impossibile far peggio. Povero Shakespeare! come te l'hanno conciato! Non vi è che la scena tra Hamlet e la Regina: quella è ben teatrale e musicabile. Il resto... amen⁵¹.

Forse, quindi, la valutazione è sempre legata primariamente alla concezione di un teatro in musica; ma non emergono ugualmente le ragioni di una tale stroncatura. Solo poco più dettagliato due giorni dopo, scrivendo a Camille Du Locle:

Grazie delle notizie datemi e grazie del libretto d'*Amleto*. Povero Shakespeare! Come me lo hanno conciato⁵²! Cosa ne hanno fatto del carattere così grande, così originale d'*Amleto*! E poi dov'è quel fare grande, largo, quell'atmosfera superiore, strana, sublime, che si respira leggendo l'*Amleto* inglese! Questo mi pare un'*opéra comique* in serio. E Thomas ha un gran merito se ha avuto un successo con un libretto mancato nell'insieme e nei particolari, salvo il duetto del terz'atto fra Amleto e la Regina, che mi pare assai ben trattato⁵³.

Un ulteriore esempio è rintracciabile riprendendo il carteggio con Somma da cui siamo partiti e usando l'ultima lettera verdiana che vi compare, in cui ci si imbatte in un riferimento ad un altro autore europeo molto importante per Verdi:

[Busseto, 17 dicembre 1863] Il soggetto d'Ivan lo conosco⁵⁴. È grandioso, è bello, è teatrale – pure non è soggetto ch'io senta

⁴⁹ Per tutta la vicenda cfr. A. Luzio, *Carteggi verdiani* cit., *passim*.

⁵⁰ Di Jules Barbier e Michel Carré con musica di Ambroise Thomas, andato in scena per la prima volta il 9 marzo 1868.

⁵¹ A. Luzio, *Carteggi verdiani* cit., vol. IV, p. 159.

⁵² Si noti, rispetto alla lettera precedente, un significativo passaggio alla prima persona singolare, dalla sfumatura quasi «affettiva» nei confronti del drammaturgo inglese.

⁵³ A. Luzio, *Carteggi verdiani* cit., vol. IV, p. 159.

⁵⁴ Dalla tragedia incompiuta di Schiller *Demetrius* sulla figura dell'usurpatore che succedette a Boris Godunov.

e volendolo pur musicare io vi renderei cattivo servizio senza fare il mio interesse. D'altronde io non penso in questo momento a scrivere e se più tardi vi penserò, ho diversi poemi in portafoglio compreso il vostro magnifico Re Lear⁵⁵.

E visto che è stato citato Schiller⁵⁶, si può accennare al fatto che le lettere sulla gestazione delle versioni del *Don Carlos*, abbastanza note, sono di estremo interesse per chiarire il rapporto ambiguo e contraddittorio intrattenuto da Verdi con la storia reale e con il rispetto della fonte letteraria⁵⁷; si segnala piuttosto che da una delle prime lettere a noi pervenute scritte da Cammarano a Verdi si può presumere che di Schiller fosse stata presa in considerazione anche *La congiura di Fieschi*, del 1783⁵⁸ (da non confondere naturalmente,

⁵⁵ S. Ricciardi, *Carteggio Verdi - Somma cit.*, pp. 289-290.

⁵⁶ Cfr. almeno V. Cisotti, *Schiller e il melodramma di Verdi*, La nuova Italia, Firenze 1975.

⁵⁷ Basterà ricordare la seguente, inviata a Giulio Ricordi il 19 febbraio 1883: «Non vi stupisca veder tolto il Coro Finale degli Inquisitori. Non erano che note. Il Dramma non aveva bisogno né di quelle note, né di quelle parole. Al contrario. – Portati gli avvenimenti a quel punto bisognava calar presto il sipario. *Filippo* non ha più nulla a dire. *Elisabetta* non può far altro che morire, ed il più presto possibile. *Gl'Inquisitori* non hanno che a metter le mani addosso a D. Carlos. – Carlo V appare vestito da Imperatore!! Non è verosimile. L'Imperatore era già morto da diversi anni. Ma in questo dramma, splendido per forme e per concetti generosi, tutto è falso. D. Carlos, il vero D. Carlos, era uno scemo, furioso, antipatico. *Elisabetta* non ha mai amoreggiato con D. Carlos. *Posa*, essere immaginario, che non avrebbe mai potuto esistere sotto il regno di Filippo. *Filippo*, che oltre il resto, dice *Garde-toi de mon Inquisiteur... / Qui me rendra ce mort!!* – Filippo non era così tenero. In fine in questo Dramma nulla vi è di storico, né vi è la verità e profondità Shakespeariana dei caratteri... [e si noti ancora una volta un riferimento di tal genere]»: F. Cella, M. Ricordi e M. Di Gregorio Casati, *Carteggio Verdi - Ricordi. 1882-1885*, cit., p. 88.

⁵⁸ «[Napoli, 20 aprile 1848] Ma perché andare incontro a sì formidabili scogli or che n'è aperto sì largo confine alla scelta? Non abbiám, per esempio, *La congiura di Fieschi*? *Il vespro siciliano*? e meglio ancora la *Virginia*? E se arde in voi, qual in me il desiderio di tratteggiare l'epoca più gloriosa delle storie italiane, riportiamoci a quella della Lega lombarda. Uditte. Voi conoscerete, o vi sarà facile conoscere un Dramma di Mery, bello di calde passioni, e di scenici momenti, *La battaglia di Tolosa*: io intendo avvalermi delle più energiche situazioni di quel dramma, facendone rimontare gli avvenimenti all'epoca disegnata. Cercherò con brevi parole di lampeggiarvi il mio progetto»: C.M. Mossa, *Carteggio Verdi - Cammarano cit.*, p. 20. Questa lettera è interessante per più ragioni: anzitutto perché dimostra come il librettista avesse ben compreso lo spirito verdiano e si servisse di parole e concetti dell'interlocutore che già abbiamo visto e che infatti fecero breccia nel Maestro, il quale accettò la proposta. Secondariamente, oltre ad essere citato un altro autore contemporaneo francese considerato anche da Verdi, si fa riferimento a tre soggetti importanti: uno tratto dalla produzione del maggior tragediografo italiano del Settecento a cui l'opera lirica ottocentesca nostrana deve molto anche in termini di stile linguistico (Vittorio Alfieri, naturalmente), poi quello che in sostanza coinciderà con il ti-

malgrado il nome del personaggio, con la fonte del *Simon Boccanegra*, tratto invece dal dramma omonimo dell'iberico Gutiérrez, tanto per ricordare anche un autore europeo conosciuto e sfruttato da Verdi e appartenente a una nazione diversa rispetto a quelle sin qui considerate). Così come, per ricordare un caso analogo a quello di Schiller, oltre alle opere realizzate a partire da lavori di Byron, dai carteggi si apprende che furono in qualche modo considerati dell'autore inglese anche il *Sardanapalo* e *La fidanzata d'Abido*⁵⁹.

Ma torniamo a Clarina Maffei, per decenni amica e confidente di Verdi, che tanta parte ha avuto nello svecchiamento della cultura anche letteraria dei frequentatori del suo salotto e artefice dell'incontro tra il compositore e il letterato italiano per il quale Verdi nutriva una stima quasi sacra (sempre in base a ciò che leggiamo nei carteggi), tanto da comporre una Messa in suo onore e, fatto forse ancor più significativo, da ipotizzare di scrivere un poema sinfonico tratto dal suo preclaro romanzo-capolavoro: ci si riferisce naturalmente ad Alessandro Manzoni⁶⁰. In un'altra lettera alla Maffei, dopo aver speso pochissime parole su una novità italiana in modo simile a quanto visto poco sopra, il Maestro chiama in causa un autore ormai più volte citato e con considerazioni estetiche e di principio anch'esse sintetiche ma estremamente significative, alcune delle quali torneranno utili più avanti:

[Sant'Agata, 20 ottobre 1876] Sentii⁶¹ a Genova *Color del Tempo*⁶². Vi sono delle qualità grandi, soprattutto un *fare svelto* che

tolo dell'opera verdiana su libretto di Eugène Scribe di alcuni anni dopo, e infine quello a cui ci si riferisce all'inizio di questo stralcio e di cui si parla nel passo precedente della lettera, ovvero *Rienzi*; fatto rilevante, perché, seppur di sfuggita, consente di sottolineare un altro aspetto molto importante dell'immaginario e del contesto letterari e melodrammatici in cui operava lo stesso Verdi: ricordando a tal proposito una delle prime opere di Wagner tratta dal romanzo omonimo di Edward Bulwer-Lytton, è significativo constatare come compositori, librettisti, impresari ed editori non solo italiani attingessero spesso ad una medesima *langue* letteraria per la scelta dei soggetti a cui ispirarsi per il teatro lirico.

⁵⁹ Cfr. A. Baldassarre e M. von Orelli, *Giuseppe Verdi. Lettere 1843-1900* cit., p. 57, ed E. Rescigno, *Giuseppe Verdi. Lettere* cit., p. 77.

⁶⁰ Cfr. almeno P. Guadagnolo (a cura di), *Giuseppe Verdi e Alessandro Manzoni. Documenti e testimonianze*, Teatro alla Scala, Milano 2001. Su questo e su altri aspetti variamente trattati nel presente saggio si rimanda inoltre a F.L. Arruga, *Incontri fra poeti e musicisti nell'opera romantica italiana*, in «Contributi dell'Istituto di Filologia moderna», Serie Storia del Teatro, vol. I, Vita e Pensiero, Milano 1968, pp. 235-290, e F. Cella, *Prospettive della librettistica italiana nell'età romantica*, ivi, pp. 217-234.

⁶¹ Da notare ancora la scelta di questo verbo.

⁶² Commedia di Achille Torelli dedicata ad Andrea Maffei, la cui rilevanza per la conoscenza

è una particolarità francese; ma v'è poco in fondo... Copiare il Vero può essere una buona cosa, ma *Inventare il Vero* è meglio, molto meglio. Pare vi sia contraddizione in queste tre parole «*inventare il vero*», ma domanda[te]lo al Papà [*scil.* Shakespeare]. Può darsi che Egli, il Papà si sia trovato con qualche Falstaf, ma difficilmente avrà trovato un scellerato così scellerato come Jago, e mai e poi mai degli angiolini come *Cordelia Imogene Desdemona* et. et... eppure sono tanto veri!... Copiare il vero è una bella cosa, ma è fotografia, non *Pittura*⁶³.

Da quanto qui riportato si potrebbe dunque credere che Verdi si dedicasse in particolare a un ascolto dal vivo e che il suo interesse letterario fosse limitato (o quasi) al teatro. Questa seconda supposizione è di sicuro almeno parzialmente vera, soprattutto nei periodi in cui il compositore era alla ricerca di nuovi soggetti per le sue opere: lo dimostra ad esempio questa lettera indirizzata al tenore cui di fatto si deve la realizzazione della *Forza del destino* e in cui ci s'imbatte in un titolo che si è già visto in una missiva di quasi dieci anni prima:

[Torino, 5 marzo 1861 – ad Enrico Tamberlick] Essendo impossibile il *Ruy Blas*⁶⁴ a Pietroburgo, mi trovo in grandissimo imbarazzo. Ho scartabellato tanti, e tanti drammi senza trovarne uno che potesse convincermi completamente. Io non posso né voglio firmare un contratto prima di aver trovato un soggetto adatto agli artisti che avrei a Pietroburgo ed approvato dalle autorità. [...] Dal canto mio nulla varrebbe a farmi segnare un contratto che potesse più tardi forzarmi a musicare in tutta fretta un soggetto che fosse o no di mia soddisfazione⁶⁵.

Invece per quanto riguarda gli interessi verdiani e le modalità di fruizione letteraria è bene tenere presente che il compositore era in realtà un fervido lettore di altri generi; semplicemente, non era avvezzo a parlarne diffusamente e ad esprimere giudizi (almeno per via epistolare) che non fossero direttamente indotti o stimolati dal suo lavoro. Lo testimonia quest'altra lettera, sempre indirizzata alla Maffei, in cui si fa riferimento anche al carattere poco socievole del Maestro e al suo abituale ritiro solitario e riservato:

anche verdiana degli autori stranieri è preclara, e secondo taluni perfino sopravvalutata. Cfr. almeno M. Marri Tonelli, *Andrea Maffei e il giovane Verdi*, Museo Civico, Riva del Garda 1999, e il contributo di Anselm Gerhard in questo volume.

⁶³ E. Rescigno, *Giuseppe Verdi. Lettere cit.*, p. 717.

⁶⁴ Di Victor Hugo, del 1838, che aveva destato scandali a Parigi.

⁶⁵ E. Rescigno, *Giuseppe Verdi. Lettere cit.*, p. 414.

[Genova, 27 dicembre 1878] non vedo nissuno, e non sorto mai di casa. Leggo giornali, e, cosa singolare, moltissimi; dippiù qualche libro pessimo, perché quando sono di cattivo umore leggo sempre i libri più scellerati, perché quando li ho ben letti e ben riletti finisco per riderne⁶⁶.

4. Tra scaffali e scrivania: la biblioteca di Verdi (e della Peppina)

Ma quali saranno stati tali libri così poco commendevoli? Difficile a dirsi, almeno stando alla lettura dei carteggi. Invece dai rapporti epistolari emergono singole informazioni utili e interessanti ai nostri fini, relative ad autori e a testi che presumibilmente si collocavano ad un livello più alto della scala di valore verdiana; ma, a conferma di quanto detto poco fa, in nessuna circostanza ne traiamo anche un giudizio critico esplicito. È questo il caso di un laconico scambio con l'amico di vecchia data e uomo politico Giuseppe Piroli:

[22 settembre 1871] Vi manderò domani, colla ferrovia, il volume delle poesie del Belli, il cui importo è di L. 2,50 e le lettere di Cicerone tradotte dal Mabil col testo a fronte, tredici volumi, il cui importo è di L. 15. Non ho ancora rinvenuto le lettere di Plinio, ma le provvederò ad ogni modo.

[29 settembre 1871] Ho ricevuto le poesie di Belli e le lettere di Cicerone: aspetto quelle di Plinio. Intanto vi mando l'importo dei primi libri.

[22 ottobre 1871] Ho ricevuto il Plinio di cui vi ringrazio, e vi prego di indicarmi l'importo⁶⁷.

Anche in questo caso non v'è quasi distinzione tra classicità latina e presoché coeva produzione letteraria, per giunta dialettale. Negli anni successivi è piuttosto all'editore Giulio Ricordi che Verdi commissiona l'acquisto di libri, ancora una volta con una significativa commistione di stili e autori:

[Genova, 5 dicembre 1880] Prima di tutto fatemi il piacere di pagare per conto mio al Librajo Hoepli i due primi fascicoli del Platone⁶⁸ di Bonghi che Voi adesso m'avete spedito. [...] P.S. [...]

⁶⁶ Ivi, p. 754.

⁶⁷ Per i tre passi A. Luzio, *Carteggi verdiani* cit., vol. III, pp. 83-85.

⁶⁸ Si tratta dei *Dialoghi*.

Mandatemi quell'opuscolo di Guerrazzi⁶⁹ intitolato *Manzoni – Verdi – Rossini* –⁷⁰ Cosa diavolo dice?⁷¹

In questi casi non è affatto da escludere che sotto sotto ci fosse anche lo zampino della Peppina, donna colta e curiosa, poliglotta, discreta ma abile musa e consigliera del Maestro, la quale a sua volta avanzava anche di persona richieste analoghe, magari approfittando della confidenza che la legava a Giuditta Ricordi:

[Genova, 19 dicembre 1881] P.S. Vi sono annunziate le associazioni riunite dei due Fanfulla e rispettivi premj. Vedo per gli abbonati d'un anno, l'*Egitto illustrato* e credo anche qualche volume illustrato fra quelli di Reid, Poe e Verne. Io ho già di Verne illustrate *Ventimila leghe sotto il mare* e *Dalla Terra alla Luna*. Ciò per sua norma. Io sono una vecchia *fanciullona che ghe piaas i masitàà* [?!] *Fanfulla N. 344*. Giulio capirà quel che intendo dire, avendolo pregato di abbonarmi per un'anno = all' *Illustrazione Italiana* Ai due Fanfulla ed al *Corriere della Sera*⁷².

A tal proposito è interessante ricordare alcune lettere della Strepponi dei mesi di giugno e luglio 1880 relative a un'edizione in inglese della Bibbia (chiesta e procurata sempre attraverso Ricordi): in quell'occasione la Peppina scoprì la differenza tra il canone cattolico e quello protestante (o forse anglicano), che non contemplava i testi veterotestamentari di Tobia e dei Maccabei⁷³. E se sono ben attestate le differenze e le vivaci discussioni tra i coniugi Verdi in fatto di religione⁷⁴, è però importante rilevare che questo non significò mai da parte del Maestro un atteggiamento di chiusura culturale rispetto alle Sacre Scritture; se l'esempio più evidente è dato dal giovanile *Nabucco*, se ne trovano riferimenti significativi anche in contesti epistolari molto più tardi e, appunto, letterari, come il presente:

⁶⁹ Dal cui *Assedio di Firenze* Verdi aveva cercato di trarre un libretto con Cammarano all'epoca della *Battaglia di Legnano*: cfr. C.M. Mossa, *Carteggio Verdi - Cammarano cit., passim*.

⁷⁰ Si tratta di: *Manzoni, Verdi e l'albo rossiniano* di F.D. Guerrazzi, con note biografiche di B.E. Maineri, Tip. Sociale, Milano 1874.

⁷¹ P. Petrobelli, M. Di Gregorio Casati e C.M. Mossa, *Carteggio Verdi - Ricordi. 1880-1881 cit., pp. 86-87*.

⁷² Ivi, p. 199.

⁷³ Cfr. ivi, pp. 45-52.

⁷⁴ Anche qui soccorrono le testimonianze dei carteggi, come gli scambi di lettere tra Giuseppina e l'amico Cesare Vigna, entrambi credenti e impegnati a «convertire», inutilmente, il Maestro.

[Montecatini, 19 luglio 1896 – a Giuseppina Negroni] Magnifico stupendo, il discorso del Sen. Negri su Dante⁷⁵! Non si poteva dir meglio, né dire più vero! Ah sì: Dante è proprio il più grande di tutti! Omero, i Tragici Greci, Shaspeare⁷⁶, i Biblici, grandi sublimi spesso non sono né così universali, né così completi⁷⁷.

Tale voracità di letture si sposava alla cura e alla precisione con cui Verdi si documentava e si preparava per la realizzazione delle sue opere, dalla scelta del soggetto fino alla messinscena, passando naturalmente per la versificazione e la composizione musicale. Se lo si è in parte visto nelle lettere a Tamberlick e alla Barbieri-Nini, e dato per largamente conosciuto il lavoro quasi maniacale che accompagnò tutte le fasi di ideazione e rappresentazione degli estremi *Otello* e *Falstaff*⁷⁸, è forse più interessante ritornare ai primi anni della produzione verdiana, e precisamente al marzo-aprile del 1845, quando si stava delineando l'idea di comporre l'*Attila*; meritano attenzione sia i due destinatari delle lettere proposte (il già citato letterato e traduttore Maffei da un lato, il «Graziosissimo due volte, ed anche tre, Graziosissimo Sig. Checco Maria Piave, il Muranese, Poeta Melodrammatico» dall'altro), sia i contenuti in esse espressi:

Se hai letto l'*Attila* di Verner⁷⁹ e se credi che se ne possa cavare un buon melodramma scrivemene prontamente perché ho quasi deciso di trattare quel soggetto.

Eccoti lo schizzo della tragedia di Verner = Vi sono delle cose

⁷⁵ In occasione dell'inaugurazione della sezione milanese della Società dantesca.

⁷⁶ Citato anche da Negri, che però ne aveva sottolineato la portata ben minore dal punto di vista delle conseguenze linguistiche, nazionali e patriottiche; si ritornerà tra poco sulla questione di Dante.

⁷⁷ E. Rescigno, *Giuseppe Verdi. Lettere* cit., p. 1026.

⁷⁸ Cfr. M. Medici e M. Conati, *Carteggio Verdi - Boito* cit., *passim*. A conferma del discorso, si ricorda solo quanto scrisse Boito il 7 luglio 1889 al Maestro, inizialmente perplesso sull'efficacia teatrale del terzo atto dell'ultima opera verdiana: «Ella ha riletto recentemente Goldoni [e dalle lettere verdiane sappiamo che il compositore aveva riletto anche i drammi shakespeariani più legati a questo soggetto] e si rammenterà come nell'ultime scene, pur rimanendo ammirabile tutto il meraviglioso contesto del dialogo e dei caratteri, l'azione decada quasi sempre e l'interesse con essa. – Nelle *gaje comari*, Shakespeare, con quel po' po' di polso che aveva, non ha potuto sottrarsi neppur esso a codesta legge comune. – E così Molière, e così Beaumarchais e così Rossini. L'ultima scena del *Barbiere* mi è sempre parsa meno mirabile del resto»: *ivi*, vol. I, p. 144.

⁷⁹ *Attila, König der Hunnen* di Zacharias Werner.

magnifiche e piene d'effetto⁸⁰. Leggi l'*Allemagna* della Stael – Sono di parere di fare un prologo e tre atti – [...] Tu studia che io farò altrettanto. Frattanto vi sono tre caratteri stupendi. [...] A me pare che si possa fare un bel lavoro e se studierai seriamente farai il tuo più bel libretto – Ma bisogna studiare molto. Ti manderò l'originale di Verner fra pochi giorni e tu devi fartelo tradurre perché vi sono dei squarci di poesia potentissimi⁸¹. Insomma serviti di tutto, ma fa' una gran cosa – Leggi soprattutto l'*Allemagna* della Stael che quella ti darà dei grandi lumi. Se tu trovi l'originale di Verner a Venezia mi levi di un gran fastidio. Sappiamelo dire. Ti raccomando di studiarlo molto questo soggetto ed avere bene in mente tutto; l'epoca, i caratteri et... et... Poi fa' lo schizzo, ma distesamente scena per scena con tutti i personaggi; insomma, che non vi sia che da verseggiare, e così farai minor fatica – Leggi Verner soprattutto nei Cori che sono stupendi⁸².

Per sfatare poi il mito, seppur ben fondato, della passiva sottomissione di quest'ultimo destinatario alle idee e ai voleri tirannici del Maestro, va rilevato come almeno in un caso sia stato proprio Piave a suggerire a Verdi il soggetto di un'opera; soggetto che il musicista non conosceva e che, considerato il suo contenuto quasi scandaloso per la morale e la prassi dell'epoca, lascia conseguentemente stupiti pensando a chi tra i due lo propose. E, come spesso si è già visto che accade, in un'unica lettera vengono presi in considerazione diversi soggetti, diversi autori, diversi testi, e nel caso specifico ci si imbatte in un dramma che colpì tanto profondamente Verdi da essere paragonato ad una creazione shakespeariana:

[Busseto, 28 aprile 1850] Credo non vi sarà più nulla a dire sul contratto – Brenna mi scrive su *Kean*⁸³: eppure è un bel soggetto e voi lo vedrete quando col tempo lo farò. Ma, non se ne parli più – *Stradella*⁸⁴ è appassionato, ma è meschino e tutte le posizioni⁸⁵ sono vecchie e comuni. Un povero artista che s'innamora del figlio di un patrizio, che la ruba, che dal padre è perseguitato sono cose

⁸⁰ Da notare per l'ennesima volta il sostantivo.

⁸¹ Anche questo aggettivo è ricorrente nell'epistolografia verdiana.

⁸² E. Rescigno, *Giuseppe Verdi. Lettere cit.*, pp. 115-117.

⁸³ *Kean ou Désordre et génie*, dramma di Dumas padre, del 1836.

⁸⁴ Sulla vita avventurosa e molto romanzata del compositore Alessandro Stradella, su cui negli anni precedenti erano già state scritte alcune opere di autori stranieri.

⁸⁵ Si noti ancora il sostantivo.

che non presentano nulla di grande, nulla di nuovo – Non conosco *Stifelius*⁸⁶, mandamene uno schizzo – Il Conte Herman di Dumas⁸⁷ lo conosco: non si può fare⁸⁸... In quanto al genere sia grandioso, sia appassionato, sia fantastico, purché sia bello a me poco importa: L'appassionato nonostante è più sicuro. I personaggi tutti quanti ne richiederà il soggetto. Se un artista bada a queste meschinità non farà mai nulla di bello, di originale⁸⁹ – Difficilmente troveremo cosa migliore del *Gusmano il Buono*⁹⁰, nonostante avrei un'altro soggetto che se la polizia volesse permettere sarebbe una delle più grandi creazioni del teatro moderno. Chi sa! hanno permesso l'*Ernani* potrebbe permettere anche questo, e qui non ci sarebbero congiure. Tentate! il soggetto è grande, immenso, ed avvi un carattere che è una delle più grandi creazioni che vanti il teatro, di tutti i paesi e di tutte le epoche... Il soggetto è *Le Roi s'amuse*, ed il carattere di cui ti parlo sarebbe *Tribolet* che se Varese è scritturato nulla di meglio per Lui e per noi⁹¹.

E una decina di giorni dopo, sempre a Piave:

Non mi piace *D. Cesare*⁹². *Stiffelius* è buono ed interessante. Non sarebbe difficile porvi il Coro, ma i costumi sarebbe sempre meschino. Trasporta l'azione ove vuoi bisogna farne sempre un luterano ed un capo-setta – Del resto questo *Stiffelius* è personaggio storico⁹³? Nelle istorie che conosco non mi sovviene questo nome – Oh *Le Roi s'amuse* è il più gran soggetto e forse il più gran dramma dei tempi moderni. *Tribolet* è creazione degna di Shakespeare!! Altro che *Ernani*!! è soggetto che non può mancare. Tu sai che 6 anni fà quando Mocenigo mi suggerì *Ernani*, io esclamai: *sì, per Dio... ciò non sbaglia*. Ora riandando diversi soggetti quando mi passò per la mente *Le Roi* fù come un lampo, un ispirazione e dissi l'istessa

⁸⁶ Dal dramma *Le Pasteur, ou L'Évangile et le Foyer* di Émile Souvestre ed Eugène Bourgeois, del 1848.

⁸⁷ *Le comte Hermann* di Dumas padre, del 1849.

⁸⁸ Ma di nuovo non se ne esplicitano e approfondiscono le ragioni.

⁸⁹ E quindi ancora il concetto di novità.

⁹⁰ Forse la tragedia *Guzmán el bueno* di Nicolás Fernández de Moratín, del 1777, o il dramma omonimo di Antonio Gil y Zárate, del 1849.

⁹¹ E. Rescigno, *Giuseppe Verdi. Lettere cit.*, pp. 216-217.

⁹² Forse il dramma *Don César de Bazan* di Adolphe Dennery e Dumanoir, del 1844; da notare che né per questo, scartato, né per il successivo soggetto, poi accettato, vengono fornite spiegazioni sul giudizio che se ne dà.

⁹³ Si tratta del monaco agostiniano tedesco, convertitosi al luteranesimo nel 1522, Michael Stifel.

cosa... sì, per Dio ciò non sbaglia. Ebbene, addumque, interessa la Presidenza, metti sottosopra Venezia e fa che la Censura permetta questo sogetto⁹⁴.

5. Consonanze artistico-letterarie: gli autori più grandi e l'ultimo incontro

Per avviarsi alla conclusione di questa panoramica, rimaniamo a Shakespeare ma contemporaneamente recuperiamo il nome di un poeta prima solo accennato, benché rappresenti un riferimento per tutta la letteratura europea, in particolar modo italiana: Dante Alighieri. Il nostro sommo poeta ricorre raramente nelle lettere verdiane, ma quando ciò avviene non è cosa priva di interesse, come si è già visto: può infatti ritrovarsi come semplice citazione della *Commedia* (ma «semplice» fino ad un certo punto, giacché nel suo stile laconico e concreto Verdi indulgeva ben poco a simili preziosismi):

[Sant'Agata, 8 settembre 1864 – a Tito Ricordi] Quando t'incontri in Filippi salutato, e digli che se avessi immaginato ch'Egli pubblicava la mia nomina di membro della Commissione pel monumento di Guido-Monaco l'avrei pregato di non farlo, perché non ho accettato, quantunque una lettera d'Arezzo mi nomini Con *Rossini* presidente onorario / Con *Pacini* presidente / Con *Mercadante*... forse consigliere / Dopo, s'intende, il mio rispettabile Io in qualità forse di portiere. Se avessero frapposto altri due nomi fra *Mercadante*, e me, avrei potuto dire modestamente con Dante *On d'io fui sesto fra cotanto senno*⁹⁵.

oppure in contesti per molti versi simili a quello da cui siamo partiti e dunque interessanti dal punto di vista estetico e teorico:

[Sant'Agata, 26 maggio 1878 – Giuseppe Verdi a Opprandino Arrivabene] Vedi, se io fossi *Governo* non penserei tanto al partito, al bianco, al rosso, al nero, penserei al *pane da mangiare* come dice Biagio da Viggiuto⁹⁶ [...] Di musica non ne parlo perché non me ne

⁹⁴ E. Rescigno, *Giuseppe Verdi. Lettere cit.*, p. 218.

⁹⁵ Ivi, p. 460.

⁹⁶ Interessante questa citazione letteraria, che chiama in causa un personaggio comico della tragicommedia *Giovanni Maria Visconti duca di Milano*, scritta nel 1818 da Carlo Porta e Tommaso Grossi, divenuto poi una maschera dialettale del teatro lombardo; ad un certo punto della commedia il personaggio dice: «De qual partito siete? De quello del pano da mangiare».

ricordo più. So solo che io non ho mai capito cosa voglia dire musica del *passato* e dell'*avvenire* come non ho mai capito in letteratura la poesia classica e romantica dal momento che Dante, Ariosto etc. sono classici...⁹⁷

fino ad usare lo stesso paragone familiare-affettivo appunto già trovato in riferimento all'idolatrato Shakespeare:

[Berlino, 21 febbraio 1862 – a Enrico Tamberlick] Ora capisco cosa significa *freddo*, e vi fu un momento che mi parve sentire nel cranio tutte le spade dell'armata russa. Se potessi credere nell'altro mondo un inferno di ghiaccio, come dice Papà Dante, comincerei domani a recitare *rosari* e *miserere* e domandare perdono di tutti i miei peccati fatti e non fatti⁹⁸.

Se dunque l'attenzione a Dante è attestata già a partire almeno dai primi anni Sessanta, è però solo dal 1879, come ci testimoniano alcune lettere a Ferdinand Hiller e poi a Giuseppe Piroli⁹⁹, che Verdi manifesta un sempre maggior interesse e una sempre maggiore consonanza rispetto al «ghibellin fuggiasco»; fatto confermato anche dal voler mettere in musica un Padre nostro e un'Ave Maria a partire da testi che si credevano volgarizzamenti danteschi¹⁰⁰. Fino ad arrivare, appunto, verso la metà degli anni Novanta, alla dichiarazione secondo cui Dante sarebbe stato addirittura superiore a Shakespeare. È significativo mettere a confronto tali posizioni con quelle espresse da un'altra persona, di cui si svelerà il nome tra poco e che così scrisse nel 1902, richiamando concetti già pubblicamente espressi nei decenni precedenti:

[Dante nella *Divina Commedia*] a crée la polyphonie de l'idée; ou, pour mieux dire, le sentiment, la pensée, la parole s'incarnent chez lui si miraculeusement, que cette trinité ne fait plus qu'une Unité, qu'un accord de trois sons parfait, où le sentiment (qui est

⁹⁷ E. Rescigno, *Giuseppe Verdi. Lettere cit.*, pp. 746-747.

⁹⁸ Ivi, p. 432. Questa lettera è stata forse scritta o ideata dalla Peppina, e si badi alla scoperta autocitazione dal Fra Melitone della *Forza del destino*: «Sì, sì, dio... non li avreste / se al par di me voi pure la schiena percosteste / con aspra disciplina, e più le notti intere / passaste recitando rosari e miserere...».

⁹⁹ Cfr. A. Luzio, *Carteggi verdiani cit.*, vol. II, pp. 330-331, ed E. Rescigno, *Giuseppe Verdi. Lettere cit.*, p. 785.

¹⁰⁰ Cfr. ad esempio P. Petrobelli, M. Di Gregorio Casati e C.M. Mossa, *Carteggio Verdi - Ricordi. 1880-1881 cit.*, pp. 3-6.

l'élément musical) domine. La divination par laquelle il choisit la parole, la place que cette parole occupe, les liens mystérieux avec les vocables, les rythmes, les assonances, les rimes qui précèdent et qui suivent, tout ceci, et quelque chose de plus arcane encore, donnent au tercet de Dante la valeur d'une véritable musique de musicien. Il opère avec les mots le même prodige que votre divin Mozart et mon divin J.S. Bach opéraient avec les notes, et de le même manière. Mais Lui est le plus divin: Mozart et Bach n'ont pas dépassé la région de leur art; Lui, il est monté plus haut que la sienne. Il est plus divin qu'Homère, qu'Eschyle, même plus divin que Shakespeare¹⁰¹! Il a touché, il a franchi les limites de la connaissance. [...] À partir de ce point [*scil.* il canto XXXI del *Paradiso*] tout devient musique; je veux dire, que la nature des sensation que l'ont reçoit de cette transcendance surhumaine est si prodigieusement émouvante, qu'elle n'appartient plus à la Poésie mais à la Musique c'est-à-dire à un art plus divin¹⁰².

Quella stessa persona che a metà degli anni Sessanta aveva anche dichiarato, similmente a quanto aveva fatto Verdi per *Macbeth*:

Il melodramma è la grande attualità della musica; Shakespeare è la grande attualità del melodramma. Sintomo imponente! L'arte tocca a Shakespeare? Sta bene, l'arte s'innalza. Le grandi fatiche non si addicono che alle grandi forze; il toccar la cima dell'alpe è avidità dell'aquila. Se oggi il melodramma s'attenta a toccar Shakespeare, è indizio sicuro che oggi il melodramma è degno di Shakespeare. Le cose dell'uomo, come quelle di Dio, lavorano e faticano là dove presentano prossimo l'avvento dell'avvenire. Ora, in musica quest'avvento sta nel melodramma più che altrove¹⁰³.

Non è quindi forse un caso che queste due menti, questi due grandi artisti si siano trovati lungo il cammino l'uno dell'altro, e che le loro idee si siano arricchite reciprocamente, pur dopo un periodo travagliato di incomprensioni. Come già si è sottolineato, Verdi nel 1876 aveva definito Jago «un scellerato così scellerato»: è un caso che chi poi fornì al Maestro i versi di *Otello* abbia trasmesso quelli del suo infido alfiere facendo riferimento al «Credo

¹⁰¹ Da notare i riferimenti ai tragici greci e a Shakespeare, proprio come visto con Verdi.

¹⁰² G. Tintori, *Il carteggio completo Boito-Bellaigue del Museo Teatrale alla Scala*, in Id. (a cura di), *Arrigo Boito musicista e letterato*, Nuove Edizioni, Milano 1986, pp. 159 e 162.

¹⁰³ P. Nardi (a cura di), *Arrigo Boito. Tutti gli scritti*, Mondadori, Milano 1942, pp. 1172-1173.

scellerato»¹⁰⁴ del secondo atto e li abbia fatto dire al personaggio (con l'ulteriore rafforzativo dato dall'intonazione canora) «Son scellerato»? Questa stessa persona nel 1864 aveva scritto, chiamando in causa autori considerati anche nelle lettere verdiane precedenti:

Nel 1831, prima che in Francia l'alto intelletto dello Scribe, invaso dall'idea di Meyerbeer, avesse creato il Profeta e gli Ugonotti, Mendelssohn in Germania, conscio della sovrana missione dell'arte, presago de' suoi destini, pieno di canti e di carmi, cercava un poeta! un poeta! un poeta! [...] L'uomo-poeta, chiamato nel 1830 dalla musica alemanna, non compariva. Ecco perché Mendelssohn non iscrisse la sua *Tempesta*¹⁰⁵. Fin ch'ei visse, l'ardente musicista cercò sempre indefesso, coraggioso, e cercando morì. [...] Vorremmo, per amore e per egoismo, fare il lieto presagio piuttosto che alla Germania a questo nostro paese, ma in fatto di poesia più assai che in fatto di musica la fede ne manca a pronunciarlo. Quando i nostri artisti saranno più ispirati, più culti, più altamente liberi, quando il nostro pubblico tornerà a ricordarsi dell'arte, forse il gran poeta sorgerà anche fra noi¹⁰⁶.

E Verdi dieci anni prima, nel 1854, mentre stava collaborando proprio con Scribe, aveva scritto all'amico Cesare De Sanctis:

In quanto al soggetto *Paoli* non potrei farlo perché tengo, oltre il francese, altro libretto italiano, poi perché mi sembra una delle solite cose senza novità e varietà. Novità, novità! Lo scoglio di tutti i giovani poeti. Par loro di avere toccato il cielo con un dito quando possono dire: «ho fatto come Romani, come Cammarano ecc.». Per Dio appunto perciò si dovrebbe fare altrimenti... Quando verrà il poeta che darà all'Italia un melodramma vasto, potente, libero d'ogni convenzione, vario, che unisca tutti gli elementi e soprattutto nuovo!!... Chi lo sa?¹⁰⁷

Ma, per sua e nostra fortuna, a Verdi è andata meglio che a Mendelssohn; era solo questione di tempo: forse quel poeta italiano aperto alle novità, all'Europa, letterato raffinato, abile librettista nonché egli stesso compositore, dopo

¹⁰⁴ M. Medici e M. Conati, *Carteggio Verdi - Boito* cit., p. 74.

¹⁰⁵ Anch'essa di Shakespeare, naturalmente.

¹⁰⁶ P. Nardi, *Arrigo Boito. Tutti gli scritti* cit., pp. 1256-1257.

¹⁰⁷ A. Luzio, *Carteggi verdiani* cit., vol. I, pp. 22-23.

diversi decenni di onorata e sempre originale carriera, Verdi lo trovò finalmente in Arrigo Boito, (ex) scapigliato novatore del melodramma ed avverso, come lui stesso dichiarò nella poesia-manifesto *Dualismo*, ai «rudi vincoli» della «forma» poetico-letteraria e musicale¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Per un confronto tra il canone verdiano qui presentato e quello boitiano mi permetto di rimandare a E. Buroni, *Parallelismi letterari e musicali nel canone di Arrigo Boito*, in «Otto/Novecento», 3, 2012, pp. 27-38. Si segnalano inoltre R. Viagrande, *Verdi e Boito: «All'arte dell'avvenire». Storia di un'amicizia e di una collaborazione artistica*, Casa Musicale Eco, Monza 2013; E. d'Angelo, *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie*, Marsilio, Venezia 2010; E. Buroni, *Arrigo Boito librettista, tra poesia e musica. La «forma ideal, purissima» del melodramma italiano*, Cesati, Firenze 2013.



Anonimo, *Verdi a Venezia*, pastello, particolare.
(Milano, Museo Teatrale alla Scala).

Il romanticismo delle composizioni da camera di Verdi e il sentimentalismo nella letteratura europea fra Sette e Ottocento

ANSELM GERHARD*

1. Verdi e la cultura salottiera a Milano

Solo di recente la storiografia musicale ha cominciato a prendere in esame il ruolo decisivo della cultura salottiera per le carriere di compositori italiani attivi nella prima metà dell'Ottocento¹. Senza alcun dubbio, ad esempio, l'introduzione del giovane Verdi nelle reti nobiliari della Milano prima del Quarantotto ha avuto un'importanza difficilmente sottovalutabile per i suoi primi successi, indipendentemente dalle questioni che riguardano il momento preciso in cui avrebbe avuto accesso a certi salotti prestigiosi e se sia stato effettivamente il solo Andrea Maffei a creare le condizioni necessarie al suo inserimento². Allo stesso tempo, la produzione teatrale di questo periodo si interseca sempre e strettamente con le varie forme della musica vocale da camera e in particolare con il genere della romanza³.

Le affinità tra le composizioni teatrali e quelle vocali da camera, due generi ben distinti anche per i rispettivi contesti sociali, si rispecchiano ugualmente nella pur esigua produzione cameristica di Giuseppe Verdi, finora non ancora indagata a fondo dalla letteratura musicologica. Verdi diede alle stampe due collezioni di *Sei romanze*. La prima raccolta, con tutta probabilità, servì come

* Universität Bern.

¹ Cfr. C. Steffan, *Cantar per salotti. La musica vocale italiana da camera (1800-1850): testi, contesti e consumo* (Musicalia. Annuario internazionale di studi musicologici, 2), Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali 2007; A. Gerhard, *Il giovane Verdi e la vita musicale milanese oltre il teatro*, in: *Verdi, Nabucco*. Nicola Luisotti, Daniele Abbado, Teatro alla Scala (Vox imago), a cura di A. Conforti e F. Fornoni, Milano, Musicom-Mondadori Electa 2014, pp. 44-55.

² Cfr. A. Gerhard, «Cortigiani, vil razza bramata!» Reti aristocratiche e fervori risorgimentali nella biografia del giovane Verdi, in *Acta musicologica* LXXIV, 2012, pp. 37-63 e 199-223.

³ Cfr. C. Steffan, *Verdi e le forme di trasmissione della lirica vocale da camera. Qualche esempio*, in *Fuori dal teatro. Modi e percorsi della divulgazione verdiana*, a cura di A. Carlini, Casa della musica, Venezia, Marsilio-Parma, 2015, pp. 15-29.

biglietto da visita per accedere all'alta società milanese dell'epoca, dato che l'edizione, licenziata dall'editore Canti nel 1838, fu dedicata «al Sig.^r Conte Pietro Favagrossa», nobile di origine cremonese che si suppone fu anche il finanziatore dei costi di stampa⁴.

La seconda raccolta uscì sette anni più tardi, nel dicembre 1845⁵, cioè dopo l'affermazione definitiva di Verdi avvenuta al più tardi con il trionfo del suo *Ernani* alla Fenice di Venezia. Questa seconda collezione viene pubblicata dall'editore Lucca con la dedica al «Al sig.^r D.n Giuseppe de Salamanca gentiluomo di Camera di S. M. C. Donna Isabella II.^{da}», e può essere intesa dunque come un omaggio ad un personaggio influente nel tentativo (poi andato male) di procurare a Verdi una scrittura madrilena⁶. Allo stesso tempo però, le *Sei romanze* del 1845 sono intimamente collegate a due persone centrali delle frequentazioni del giovane Verdi. Tre delle sei poesie, infatti, portano la firma di Andrea Maffei, mentre il frontespizio della prima romanza, *Il tramonto*, raffigura una giovane adolescente assorta nei suoi pensieri, dallo sguardo verosimilmente malinconico, mentre sullo fondo si scorge un veliero. Non c'è nessun indizio che lasci intendere se il litografo abbia scelto un modello reale per questo ritratto femminile, ma in ogni caso è sorprendente la strana somiglianza con una ragazza nobile, appartenente ad una famiglia che Verdi frequentava regolarmente durante i suoi anni milanesi⁷: Giuseppina Morosini, nata nel 1824 e più tardi, nel 1851, data in sposa ad un certo ingegnere vedovo Alessandro Negroni Prati.

Oltre a queste raccolte di romanze editate, anche Verdi partecipò alla prassi della cultura dell'epoca secondo cui ogni compositore omaggiava i suoi ammiratori (e soprattutto le sue ammiratrici) con un cosiddetto foglio d'album: si pensi ad esempio alle composizioni scritte per Lodovico Belgiojoso e Sofia de' Medici di Marignano sulle quali torneremo più tardi. Qui mi sembra importante citare ancora il caso di un «regalino musicale» fatto da Verdi alla romana Cristina (?) Ferretti composto il 5 novembre 1844 dopo la prima assoluta de

⁴ Cfr. A. Gerhard, *Reti aristocratiche*, cit., pp. 215-216.

⁵ Cfr. l'annuncio pubblicitario in *Il pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri*, XI/48, 12 dicembre 1845, p. 202: «Vedrà la luce il giorno 20 dicembre 1845»; cfr. anche la recensione di [Francesco] R[egli], *Album e strenne* – § 3. *Album di Giuseppe Verdi*; Milano, presso Francesco Lucca, *ibidem*, XI/52, 27 dicembre 1845, p. 216.

⁶ Cfr. A. Gerhard, *Reti aristocratiche*, cit., p. 219; G. Marchesi, *Verdi. Anni, opere*, Azzali, Parma 1991, p. 132.

⁷ Cfr. M. Congestri e A. Gerhard, «A quai bon ricordarsi». *Il carteggio Verdi-Morosini e lo sguardo sull'epoca preunitaria*, in *Bollettino storico della Svizzera italiana* CXVI, 2013, pp. 9-39: 10-11.

I due Foscari. La poesia di questa brevissima composizione è stata ascritta a Piave⁸: infatti, metà della quartina è identica a due versi di un'altra lirica del poeta, *Il conforto* (1844), scritta per Clementina Spaur, sposata Mocenigo, in occasione della morte, a soli due anni, della figlia primogenita⁹. I versi per l'opera romana di Verdi sono:

È la vita un mar d'affanni / E procella di dolor. / Volan tristi i
giorni, gli anni / Senza un riso dell'amor.

La settima strofa della poesia pubblicata da Piave recita invece:

È la vita un mar d'affanni / E procella di dolor. / Fortunata! se ai
primi anni / Porto e calma ho nel Signor!¹⁰.

La pubblicazione di una poesia occasionale, direttamente legata all'alta società veneziana, in una rivista milanese riflette altresì lo stretto legame fra le due capitali del vice-regno lombardo-veneto. Non a caso, infatti, il padre di Clementina, Johann Baptist Spaur, governatore imperiale-reale a Milano fu investito nel 1841 della stessa funzione a Venezia e qualche mese prima poté contrarre un «matrimonio perfetto» per sua figlia che andò in sposa a un discendente della famiglia ducale Mocenigo il 24 novembre 1840¹¹. La stessa Clementina Spaur sarà nel 1844 la dedicataria dello spartito di *Ernani* e se si fa fede a quanto riportato dallo stesso Arrigo Boito – che il Maestro nel 1843 avrebbe portato con sé «un pacco di lettere di presentazione per la maggior parte dei Signori della Società veneziana così allegra a quel tempo»¹² – sicuramente la nobildonna Spaur fece parte di quelle persone a cui Verdi portò lettere di raccomandazione quando si recò per la prima volta a Venezia.

⁸ Cfr. A. Belli e Ceccarius [Giuseppe Ceccarelli], *Verdi e Roma. Celebrazione verdiana 27 gennaio 1951*, Roma, Teatro dell'Opera 1951, p. 46.

⁹ Cfr. S. De Pizzol, *Alvise Francesco Mocenigo. La vita e la figura di un nobile veneziano nella restaurazione (1799-1849)*, Tesi di laurea, Università degli studi di Venezia Cà Foscari, anno accademico 2011/2012, pp. 68-69.

¹⁰ F.M. Piave, *Il conforto. Alla Nobilissima signora Contessa Clementina Mocenigo nata Contessa Spaur*, in *Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali* IV/4, 13 gennaio 1844, p. 15.

¹¹ Cfr. S. De Pizzol, *Alvise Francesco Mocenigo*, cit., p. 68.

¹² A. Boito, *Verdi (appunti, confidenze, ricordi)* [manoscritto, ca. 1901]; cit. in M. Conati, *Verdi. Interviste e incontri*, Torino, EDT 2000, pp. 397-417: 408.

2. Mode irlandesi (e nord-americane)

Anche la romanza già nominata, *Il tramonto*, fu composta in origine come foglio d'album. Una prima versione, identica nel testo poetico ma musicalmente leggermente differente e nella tonalità di Sol maggiore (e non La maggiore come nella versione pubblicata), si trova in un manoscritto datato «Milano, 1 giugno 1845», custodito alla Pierpont Morgan Library di New York, ma non reca nessuna indicazione del dedicatario. Questa romanza riserva però un'altra sorpresa: a dispetto di quanto riportato in tutti i cataloghi verdiani il suo testo non è affatto una poesia originale di Maffei, ma una traduzione di un componimento di Thomas Moore. Questo particolare si rivela ancor più sorprendente se si pensa che fu lo stesso Maffei nelle prime edizioni delle sue raccolte letterarie a palesare questa «imitazione» del poeta irlandese¹³, mentre non è facile spiegare perché questo dettaglio non sia stato specificato nell'edizione musicale¹⁴.

«How dear to me the hour when daylight dies» fu pubblicata nel 1808 o 1809 nel secondo volume delle *Irish melodies* di Moore. Le numerose riedizioni attestano il successo clamoroso di questa raccolta fra la generazione romantica tanto che, nel 1823, un editore londinese, George Cannon, pubblicò sotto lo pseudonimo «Erasmus Perkins» – italianizzato in «Erasmus Perchino» – una ristampa in lingua originale, nel luogo di stampa fittizio della città di Pisa¹⁵. Anche il giovane Berlioz si infiammò per la stessa poesia crepuscolare e la mise in musica nel 1829 nella traduzione inedita del suo amico Thomas Gounet, facendone addirittura il numero di apertura delle sue *Neuf mélodies imitées de l'anglais (Irish Melodies)* con il titolo – simile a quello di Maffei,

¹³ Cfr. A. Maffei, *Poesia. La sera. Melodia di Th. Moore*, in *Il pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri*, I/1, 3 luglio 1835, p. 2; la sezione *Pensieri di Tommaso Moore*, in A. Maffei, *Poesie varie*, Milano, Ubicini 1839, pp. 155-168: 167-168 [senza titolo]. Invece senza indicazione della fonte: A. Maffei, *XIV*. [nella sezione *Melodie*], in A. Maffei, *Versi editi ed inediti*, Firenze, Le Monnier 1858, I, pp. 245-246, in A. Maffei, *Arte, affetti, fantasie. Liriche*, Firenze, Le Monnier 1864, p. 321, e in Maffei, *Poesie scelte edite ed inedite*, Firenze, Le Monnier 1869, p. 315.

¹⁴ In una composizione di Angelo Panzini (Lodi 1820 – Milano 1886) dello stesso testo (*La sera*, Milano, Canti, num. ed. 917 [ca. 1844]), pubblicata probabilmente pochi mesi prima, «il frontespizio [...] attesta» invece «che i versi di Maffei sono in effetti una traduzione di Thomas Moore»; cfr. C. Steffan, *Cantar per salotti*, cit., p. 130.

¹⁵ Cfr. Th. Moore, *Irish melodies*, Pisa, Perchino 1823. L'edizione fu stampata effettivamente a Londra; cfr. William St Clair, *The reading nation in the Romantic period*, Cambridge, Cambridge University press 2004, pp. 315 e 677: «A false imprint by Benbow and Perkins for which Benbow was successfully persecuted in 1822 for omitting the name of the printer».

mentre l'originale inglese non riporta alcuna intestazione – «Le coucher du soleil. Rêverie» e l'incipit poetico «Que j'aime cette heure rêveuse».

Lo stesso discorso vale per la terza romanza del 1845 intitolata *Ad una stella*, ancora su un testo di Andrea Maffei. Anche in questo caso, in tutte le edizioni dal 1831 al 1870¹⁶, è chiarito che si tratta di una traduzione, anche se molto libera, mentre la raccolta delle *Sei romanze* non reca nessuna indicazione dell'autentica fonte letteraria. L'originale infatti è da attribuire alla poetessa statunitense Lucretia Maria Davidson, nata a Plattsburgh nel 1808 e morta giovanissima nel 1825 nella stessa cittadina dello stato di New York. L'edizione postuma delle sue *Poetical remains* contiene la poesia «To a star» con la postilla «(Written in her fifteenth year.)»¹⁷, che lascia quindi datare il componimento al 1823. Molto probabilmente, Maffei ne venne a conoscenza attraverso una rivista francese – com'era solito per la diffusione della letteratura anglosassone in Italia – in quanto, effettivamente, nel 1830 la *Revue de Paris* aveva pubblicato la traduzione di poesie scelte della Davidson¹⁸.

Durante l'Ottocento, inoltre, grazie alla traduzione di Maffei e l'inclusione di questa «veramente graziosa imitazione»¹⁹ in almeno due antologie²⁰, la poetessa americana godette di una certa notorietà tra i letterati italiani: il 13 dicembre 1854 il drammaturgo Paolo Giacometti (Novi Ligure 1816 – Gazzuolo MN 1882), legato temporaneamente alla Compagnia Reale Sarda e più tardi ad Adelaide Ristori, fece rappresentare a Brescia un dramma storico sulla

¹⁶ Cfr. A. Maffei, *Ad una stella*, in A. Maffei, *Studi poetici*, Milano, Fontana 1831, pp. 71-75 (p. 5: «Canto di Lucrezia Davidson, americana. Imitazione»); A. Maffei, *Da Lucrezia Davidson. Ad una stella* [nella sezione *Traduzioni e imitazioni*], in A. Maffei, *Versi editi ed inediti*, Firenze, Le Monnier 1858, I, pp. 407-408; A. Maffei, *Da Lucrezia Davidson. Ad una stella*, in A. Maffei, *Gemme straniere. Poeti inglesi e francesi*, Firenze, Le Monnier, 1870, pp. 495-496.

¹⁷ Cfr. *Amir Khan, and other poems: the remains of Lucretia Maria Davidson, who died at Pittsburgh, N.Y. August 27, 1825, aged 16 years and 11 months. With a biographical sketch, by Samuel F.B. Moore, A. M.*, New York, Carvill 1829, pp. 156-157; *Poetical remains of the late Lucretia Maria Davidson, collected and arranged by her mother: with a biography by Miss [Catharine Maria] Sedgwick*, London, Tilt and Bogue 1843, pp. 227-228; New York, Clark, Austin ²1854, I, pp. 169-170.

¹⁸ Cfr. A. Pichot, *Lucretia Davidson. Histoire d'une jeune américaine morte à l'âge de 17 ans*, in *Revue de Paris* 10 (1830), pp. 5-20; una traduzione in prosa delle *Stances à une étoile composées à l'âge de 15 ans*, si trova *ibidem*, pp. 14-15.

¹⁹ M. Mazzoni, *Fiori e glorie della letteratura inglese offerte nelle due lingue inglese ed italiana*, Milano, Pirotta 1844, II (*parte italiana*), p. 138.

²⁰ Cfr. L. Davidson, *Ad una stella*, in *Il libro dell'adolescenza compilato da Achille Mauri*, Milano, Pirotta 1835, p. 69; terza edizione: Milano, Pirotta 1842, p. 70 («Imitazione di A. Maffei»); M. Mazzoni, *Fiore e glorie*, cit., I (*parte inglese*), p. 183 (testo originale), II (*parte italiana*), pp. 138-139 (traduzione in prosa di Mazzoni e «imitazione» di Maffei).

poetessa e nella prefazione alla versione a stampa riprodusse la traduzione *Ad una stella* di Maffei²¹. Il geografo e archeologo dilettante Guido Valeriano Callegari (Parma 1876 – Coredio TN 1954) pubblicherà nel 1906 una monografia dedicata all'americana, affermando:

Una delle sue più belle poesie, in cui irrompe una malinconia infinita, un desiderio arcano d'altri orizzonti più sereni e luminosi, è quella che scrisse a quindici anni: «To a Star» e che fu tradotta da Andrea Maffei²².

E soprattutto Anna Zuccari Radius (Milano 1846 – Milano 1918), più conosciuta con il nome d'arte Neera, ricorda nel marzo 1891 nelle sue *Pagine autobiografiche*:

Ho sempre amato molto le stelle. Ad ognuna di esse recitavo i versi, poco noti, di Lucrezia Davidson, la poetessa americana morta a diciott'anni. [segue la prima strofa della traduzione di Maffei]²³

Non c'è dubbio che la Davidson fu direttamente influenzata da Thomas Moore. In una biografia della poetessa si legge:

Lucretia was often moved by the music, and particularly by her favourite song, Moore's «Farewell to my Harp;» this she would have sung to her at twilight, when it would excite a shivering through her whole frame²⁴.

Più sorprendente risulta invece il fascino che questa poesia sentimentale anglosassone esercitò sulla generazione italiana – di cui fece parte anche il giovane Verdi – che si formò intellettualmente negli anni 1830. Allo stesso tempo però, il numero delle varianti della versione musicata da Verdi rispetto

²¹ Cfr. P. Giacometti, *Lucrezia Maria Davidson. Dramma storico in quattro atti*, in P. Giacometti, *Teatro scelto*, II, Mantova, Negretti e Milano, Sanvito 1859], pp. 129-227: 135-136.

²² G.V. Callegari, *Lucrezia Maria Davidson con un saggio delle sue poesie*, Padova-Verona, Drucker 1906, pp. 14-15; la traduzione di Maffei si trova alle pp. 15-16, l'originale inglese alle pp. 109-110.

²³ Neera, *Pagine autobiografiche*, in Neera, a cura di B. Croce, Milano, Garzanti 1942, pp. 871-925: 881.

²⁴ [Catharine Maria Sedgwick], *The life and remains of Lucretia Maria Davidson*, in *Poetical remains* 1843, pp. 9-96: 38-39; [ead.], *Biography of Lucretia Maria Davidson*, in *Poetical remains* 1854, pp. 25-75: 45.

al testo pubblicato di Maffei costituisce un caso unico nella sua produzione cameristica: solo 24 dei 36 versi sono stati messi in musica dal compositore e di questi, almeno sette versi riportano un testo differente. Non è chiaro se lo stesso Maffei sia intervenuto per queste modifiche al testo, soprattutto se si pensa che il poeta sia nel 1858 sia nel 1870 diede alle stampe non il testo messo in musica da Verdi ma – salvo pochissimi ritocchi – quello pubblicato nel 1831.

3. La letteratura «alemannica» fra Madame de Staël e Andrea Maffei

In un certo senso, le letterature nordiche furono intese in questo periodo come antidoto contro le tendenze classicheggianti della letteratura italiana. Non solo Madame de Staël, ma anche autori più vicini a Verdi sottolinearono l'importanza della letteratura «alemannica» in questo senso. Particolarmente interessante in questo contesto si rivela la traduzione (con qualche *excursus*) di un libro del critico francese François-Adolphe Loève-Weimars firmata da Antonio Piazza – che alla fine degli anni Trenta collaborerà con Verdi per il libretto della sua prima opera *Oberto* – e stampata nel 1829 per la tipografia bresciana Bettoni²⁵. Nato nel 1795 a Brescia, Piazza sarà assunto nell'amministrazione giuridica di Milano, probabilmente tramite Andrea Maffei²⁶; nel 1838 figura come «cancellista» allo stesso tribunale d'appello che conta Maffei fra i «segretarij», abita al no. 732 del «Corso di P[orta] Orientale»²⁷.

Nella sua premessa al volume di Loève-Weimars – difficile non supporre la lettura di questo libro da parte di Verdi – Piazza prende perentoriamente le distanze dalla «baronessa di Stael» nella quale riscontra «quel fanatismo di ammirazione che quasi sempre investe i traduttori e i panegiristi»²⁸. Si rifà invece a un altro traduttore lombardo, un certo Antonio Bellati (di cui parleremo

²⁵ *Storia della letteratura alemannica* di A. Loève-Weimars, traduzione italiana di A. Piazza, Brescia, Bettoni 1829. Questa pubblicazione ha trovato poca attenzione presso la letteratura critica moderna; cfr. però E. Selmi, *Traduzioni e traduttori a Brescia nel primo Ottocento (Teorie, modelli, orientamenti)*, in *Giovita Scalvini, un bresciano d'Europa. Atti del convegno di studi 28-30 novembre 1991*, a cura di B. Martinelli, Brescia, Stamperia Geroldi 1993, pp. 81-129: 101-102.

²⁶ Cfr. A. Gerhard, *Reti aristocratiche*, cit., p. 47.

²⁷ *Almanacco imperiale reale per le provincie del regno lombardo-veneto soggette al governo di Milano per l'anno 1838 Imperiale*, Milano, I. R. stamperia [1837], p. 329.

²⁸ [A. Piazza], *Il traduttore*, in Loève-Weimars, *Storia della letteratura alemannica*, cit., pp. III-XIV: VIII.

ancora) che aveva pubblicato un anno prima qualche esempio di poesia tedesca in traduzione italiana:

posi in opera le mie forze con la mira [...] di far viepiù apprezzare fra noi una letteratura, la quale al dire dello stesso D.^r Bellati salì nel decorso secolo a tanta altezza da sostenere onorevole confronto con quella d'ogni più colta nazione²⁹.

Nel suo capitolo sulla produzione tedesca del Settecento, Loève-Weimars cita *en passant* anche «cotesti» che «cooperarono alla [...] gloria delle lettere nell'Alemagna», ossia oltre nomi ancora oggi conosciuti come Matthisson o Hölty, anche «Salis, svizzero per natali, che combattè nelle armate francesi sotto le insegne della rivoluzione, e riuscì nullameno poeta pastorale di molto onore all'Alemagna»³⁰, cioè il nobile Johann Gaudenz Freiherr von Salis-Seewis, nato nel 1762 nel castello «Schloss Bothmar» a Malans, cittadina grigiona al nord di Coira, e morto allo stesso domicilio familiare nel 1834. Si tratta appunto dell'autore di una poesia messa in musica da Verdi nel 1843 e attribuita finora ipoteticamente ad Andrea Maffei, il quale certamente era avvezzo a impiegare immagini poetiche «sepolcrali» nei suoi componimenti nonostante in questo caso specifico tale peculiarità non sia un indizio probante della reale autorialità dell'opera³¹.

Il foglio di album dedicato al conte Ludovico Belgiojoso il 7 luglio 1843 (e pubblicato per la prima volta nel 2000) si basa infatti su una poesia di Salis dal titolo «Das Grab», data alle stampe per la prima volta nel 1783³², musicata ad esempio da Franz Schubert dal 1816 al 1820 non meno di cinque volte³³, e tradotta in italiano da Cesare Cantù nel suo saggio *Sulla letteratura tedesca* pubblicato in una rivista milanese nel maggio 1837³⁴. Alla luce

²⁹ *Ibidem*, p. X.

³⁰ *Ibidem*, p. 319.

³¹ Cfr. A. Rostagno, *Introduzione* a Giuseppe Verdi, «Cupo è il sepolcro e mutolo» per canto e pianoforte, a cura di A. Rostagno, Milano, Museo teatrale alla Scala – Parma, Istituto nazionale di studi verdiani 2000, pp. 11-23: 17-21; così pure A. Gerhard, *Verdi in nuce – eine unbekannte Komposition aus dem Jahr 1843*, in *Nello Santi – eine Festschrift im Verdi-Jahr*, a cura di A. Gertrud e H.R. Bosch-Gwatter, Zollikon, Kranich 2001, pp. 14-16.

³² Cfr. *Musen Almanach*, [a cura di G.A. Bürger], Göttingen, Dieterich 1788, p. 118, con il titolo «Das Grab. 1783».

³³ Cfr. le versioni D 329A, D 330, D 377, D 569 e D 643.

³⁴ C. Cantù, *Sulla letteratura tedesca. Saggio*, in *Ricoglitore italiano e straniero ossia Rivista mensile europea di scienze, lettere, belle arti, bibliografia e varietà* 3/2, luglio-dicembre 1836,

dell'attribuzione ipotetica (e qui confutata) di questa versione italiana a un traduttore-imitatore particolarmente vicino a Verdi, non è senza un pizzico d'ironia che lo stesso Cantù, il fervente patriota e romanziere di successo, avesse qualificato Maffei nelle sue memorie come «forbito e uniforme traduttore di tanti poeti»³⁵.

È disorientante, ma allo stesso tempo significativo, pensare che il foglio d'album più ambizioso e più moderno mai composto da Verdi abbia preso spunto da una poesia allora già vecchia di sessant'anni, di un poeta ritenuto minore anche da Cantù in quanto:

non [...] originale, anzi cammina sulle orme di Matthisson: pure
affettuose ne sono sempre le canzoni, e rivelano un'anima candida
ed amorevole³⁶.

Probabilmente il fascino sempre vivo di questa poesia, e precisamente negli anni immediatamente anteriori al Quarantotto, può essere ricollegato a un'«opinione generale in Italia, che» – secondo Antonio Bellati, il traduttore milanese citato in precedenza – pretendeva che:

la poesia tedesca tutta sia basata sul terribile, e che d'altro essa non
parli, che di cimiteri, di spettri, di paure, e di altre orrende cose, o
per lo meno, che si diletta esclusivamente d'idee trascendentali³⁷.

Allo stesso tempo, la ricchezza di immagini forti fu sicuramente un'enorme fonte d'ispirazione per qualsiasi musicista: non a caso nel 1803 un professore di filosofia dell'università di Lipsia prese questo poema come modello dell'«Ausdruck des Rührenden», dell'«espressione del commovente» che sarebbe «sehr gelungen», «molto riuscita»³⁸. L'introduzione a questo paragrafo mette in evidenza che per questo intellettuale «rührend» e «sentimental»

pp. 345-385, 525-556 e 685-714; 4/1, gennaio-giugno 1837, pp. 112-140, 200-231, 437-471 e 613-645; 4/2, luglio-dicembre 1837, pp. 53-106 e 228-274. *Il sepolcro* si trova nella settimana «puntata» alle pp. 618-619.

³⁵ C. Cantù, *Romanzo biografico* [manoscritto del 1849/50 e 1887], a cura di A. Bozzoli (Documenti di filologia, 13), Milano-Napoli, Ricciardi 1969, p. 196.

³⁶ C. Cantù, *Sulla letteratura tedesca*, cit., pp. 616-617.

³⁷ A. Bellati, *Poesie scelte da Matthisson, Goëthe, Schiller, Cramer e Bürger tradotte in versi italiani*, Milano, Ferrario 1828, p. 7.

³⁸ K.H.L. Pöhlitz, *Die Ästhetik für gebildete Leser*, Leipzig, Hinrichs 1807, I, pp. 204-205.

fossero sinonimi in quanto «das gemischte Gefühl des Leidens und der Lust an dem Leiden», «sentimento misto del soffrire e del piacere di soffrire»³⁹.

4. Il sentimentalismo, una «lunga durata» nel pensiero estetico di Verdi

Un altro punto importante che Verdi avrebbe potuto cogliere nel libro del suo collaboratore bresciano, e in misura minore anche da Cantù – con cui ebbe contatti irregolari in questi anni – è l'entusiasmo per Schiller. Nel compendio di Loève-Weimars leggiamo, sempre nella traduzione di Piazza:

Schiller era il poeta per eccellenza virtuoso. [...] Alla face di questi medesimi sentimenti [di religione] egli alternamente delinea la lotta della libertà con la necessità, della ragione con le umane passioni, e i conflitti dell'uomo col proprio destino. [...] [L]a malinconia che eragli naturale e che spandevasi ne' suoi scritti, mostravasi, lo dirò pure, in maggiore accordo coi sentimenti dei suoi compatrioti scontenti del presente e inquieti sull'avvenire [...]»⁴⁰.

Quando Verdi il 6 maggio 1842 sceglie una poesia di Goethe per una piccola romanza nell'album di Sofia de' Medici di Marignano siamo abbastanza lontani da questi aneliti di libertà e dai «conflitti dell'uomo col proprio destino». Al contrario, la poesia scelta da Verdi rientra piuttosto nella categoria di quelle liriche di Matthisson che Antonio Bellati descrisse come «poeta delle grazie e dell'amore, e la soavità dei sentimenti rende molli i suoi versi», mentre «una malinconia soave traspira dalle sue canzoni»⁴¹.

Erster Verlust di Goethe, inoltre, non fu tradotta dal concittadino di Busseto Luigi Balestra, com'è stato ipotizzato finora per analogia con le due poesie goethiane pubblicate nelle *Sei romanze* del 1838⁴². La traduzione si deve proprio

³⁹ *Ibidem*, p. 201.

⁴⁰ F.-A. Loève-Weimars, *Storia della letteratura alemanna*, cit., pp. 286 e 290.

⁴¹ A. Bellati, *Poesie scelte*, cit., pp. 8-9.

⁴² Cfr. F. Walker, *Goethe's «Erster Verlust» set to music by Verdi: an unknown composition*, in *The music review* IX, 1948, pp. 13-17; id., *Ein unbekanntes Goethe-Lied von Giuseppe Verdi*, in *Schweizerische Musikzeitung* XCI, 1951, pp. 9-13; F. Schlitzer, *Mondo teatrale dell'Ottocento: episodi, testimonianze, musiche e lettere inedite*, Napoli, Fiorentino 1954, pp. 125-129. Il primo a identificare la traduzione di Bellati è stato W. Marggraf, *Die Goethe-Vertonungen des jungen Verdi*, in *Verdi und die deutsche Literatur / Verdi e la letteratura tedesca. Tagung im Centro tedesco di studi veneziani Venedig 20.-21. November 1997*, a cura di D. Goldin Folena e W. Osthoff, Laaber, Laaber 2002 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, 19), pp. 9-20: 18.

al citato Antonio Bellati, magistrato e traduttore dal tedesco e dall'inglese. Nato a Magnago nell'Alto Milanese il 15 agosto 1798, seguì studi di giurisprudenza, probabilmente a Pavia. La sua attività letteraria è documentata dal 1828 al 1856⁴³, quella amministrativa dai primi anni 1830 al 1848: dopo essere stato relatore della Congregazione provinciale di Pavia, il 10 febbraio 1833 fu nominato segretario all'Imperiale Regio governo in Milano. Dal 1835 è vice-delegato provinciale a Brescia, dal 10 giugno 1838 fino al 21 ottobre 1845 «I.R. Delegato per la provincia di Pavia». Il 31 luglio 1839 sposò a Pavia la nobile signora Carlotta dei marchesi Ragazzi⁴⁴, figlia di uno dei censori di stampa a Milano, il 27 settembre 1845 fu nominato delegato per la provincia di questa stessa città. Sarà fra gli insorti del 1848 e costretto all'esilio in Svizzera, prima di tornare a Milano nel 1849 dove però gli fu vietato esercitare nuovamente l'avvocatura. Nel 1859 Cavour lo chiamò a Torino, per farlo prima governatore della provincia di Cuneo, poi prefetto di Ancona. Dal 22 giugno 1862 è prefetto di Modena per essere «collocato a riposo a domanda» il 20 agosto 1864, data in cui si ristabilirà a Milano dove morirà il 2 aprile 1872⁴⁵.

Questo poeta dilettante aveva esordito nel 1828 con una raccolta dal titolo *Poesie scelte da Matthisson, Goëthe, Schiller, Cramer e Bürger tradotte in versi italiani*, aprendo il volume con la dichiarazione perentoria (e un po' condiscendente): «La poesia alemanna è nel trascorso salito subitamente ad un grado di tanta altezza, che ben può sostenere un onorevole confronto con quella di ogni più colta nazione»⁴⁶. Vi aveva incluso anche la poesia *La prima perdita*⁴⁷, traduzione di un poemetto pubblicato da Goethe nel volume dedicato alle liriche sparse nella prima edizione delle sue opere complete nel 1789⁴⁸, anche se composto sicuramente in precedenza.

Nel 1832 lo stesso Bellati fece confluire questa prima raccolta in una nuova antologia, dove la prima parte era incentrata stavolta interamente sulla figura di Goethe che «per giudizio della Staël potrebbe bastare da solo a rappresentare

⁴³ Cfr. J. Milton, *Il paradiso perduto. Traduzione di Antonio Bellati*, Milano, Branca 1856; seconda edizione: Torino, L'unione tipografico-editrice 1856.

⁴⁴ Cfr. G. del Chiappa, *Il Lelio, ovvero Dell'amicizia. Dialogo di M. T. Cicerone a T. Pomponio Arrico, volgarizzato*, Milano, Resnati 1839, pp. V e VIII. La figlia della coppia, Ottavia Bellati (1841-1885), nel 1862 andò in sposa a Luigi Sturani (1822-1870).

⁴⁵ Cfr. G. Gallia, *Cenni necrologici de' soci Andrea Buffini e Antonio Bellati. Del segretario*, in *Commentari dell'Ateneo di Brescia per gli anni 1870, 1871, 1872, 1873*, Brescia, Tip. Apollonio 1874, pp. 375-376: 376.

⁴⁶ A. Bellati, *Poesie scelte*, cit., p. 5.

⁴⁷ Cfr. *ibidem*, p. 42.

⁴⁸ J.W. von Goethe, *Schriften*, Leipzig, Göschen 1789, VIII, S. 113

tutta la letteratura tedesca»⁴⁹, e che «può dirsi il fondatore di [una] nuova scuola alemanna» sorta nel «periodo migliore della poesia tedesca, quello che corrisponderebbe al così detto *secolo d'oro* delle altre letterature»⁵⁰. In quest'«edizione nuovissima» è proprio *Erster Verlust* oppure *La prima perdita*⁵¹ ad aprire la serie di un'ottantina di poesie di Goethe, Schiller, Bürger, Jacobi, Hölty, Matthisson, Tiedge, Salis, Uhland, Ebert, Cramer e Klopstock; vi si trova anche *Das Grab* di Salis, in una traduzione diversa da quella di Cantù, con il titolo *La tomba* («Muto, profondo è il tumolo»)⁵².

Frank Walker, nel commento alla prima pubblicazione di questa lirica da camera, ha sottolineato quanto la melodia scelta per il penultimo verso («I bei di chi mi ritorna») assomigli all'inciso «Di quell'amor ch'è palpito» de *La traviata*⁵³. La linea ascendente è quasi identica, mentre rispetto alla versione del 1853 la melodia sul testo di Goethe risulta solo ritmicamente un po' meno concisa perché carica di qualche ornamento «vezzoso» che sarà espunto dieci anni più tardi. La «parodia» di un inciso melodico può sembrare un dettaglio quasi secondario. Sembra tutt'altro che insignificante però che questo riferimento a un'estetica del «sentimento misto del soffrire e del piacere di soffrire» possa indicare l'affinità, anche nel Verdi maturo, con un concetto quasi anacronistico del sentimentale presente soprattutto nelle letterature tedesche e anglofone a cavallo fra Sette e Ottocento.

L'esigua produzione di Verdi per la musica vocale da camera non è dunque certamente da sottovalutare, soprattutto se si tiene conto che una delle sue melodie più conosciute richiama l'immagine di una poesia sentimentale tedesca che al momento del concepimento della sua *Traviata* risaliva già a quasi settant'anni prima. Con il filtro del tempo, inoltre, risultano più chiare alcune contraddizioni specifiche dell'opera lirica italiana di metà Ottocento, sempre lacerata – e appunto ancora nella produzione verdiana della piena maturità – tra aspetti classicheggianti, vistosi soprattutto nel lessico dei libretti ma anche negli aspetti eroici degli intrighi, e uno spiccato romanticismo, sensibile soprattutto alle trame «frenetiche» o «gotiche» ma anche all'effusione «del soffrire e del piacere di soffrire», a tratti quasi eccessiva. Da questa prospettiva la poesia sentimentale tedesca e anglofona a cavallo fra Sette e Ottocento rispondeva pienamente alle preoccupazioni dei librettisti e dei compositori

⁴⁹ A. Bellati, *Saggio di poesie alemanne recate in versi italiani*, Milano, Fontana 1832, p. 3.

⁵⁰ *Ibidem*, p. VII.

⁵¹ Cfr. *ibidem*, p. 9.

⁵² Cfr. *ibidem*, p. 269.

⁵³ Cfr. F. Walker, *Goethe's «Erster Verlust»*, cit., p. 17.

italiani della nuova generazione: mentre Salis e Goethe, Moore e la Davidson come tanti altri avevano saputo circoscrivere l'identificazione di sentimenti contraddittori in una cornice «classica», la poesia librettistica di un Romani o di un Piave mirerà a cogliere immagini forti con una lingua sempre condizionata da modelli neoclassici.

APPENDICE

Le poesie di Moore, Davidson, Salis e Goethe in lingua originale con a fronte la traduzione italiana utilizzata da Verdi*.

How dear to me the hour

How dear to me the hour when daylight dies,
And sunbeams melt along the silent sea,
For then sweet dreams of other days arise,
And memory breathes her vesper sigh to thee.

And, as I watch the line of light, that plays
Along the smooth wave tow'rd the burning west,
I long to tread that golden path of rays,
And think 'twould lead to some bright isle of rest.

La sera¹

Amo l'ora del giorno che muore
Quando il sole già stanco declina,
E nell'onde di queta² marina
Veggio il raggio supremo languir.
In quell'ora mi torna nel core
Un'età³ più felice di questa;
In quell'ora dolcissima e mesta
Volgo a te, cara Donna, il sospir.
L'occhio immoto e coll'occhio il pensiero⁴
Io contemplo la striscia lucente,
Che mi vien dal sereno occidente
La quiete solcando del mar;
E desio di quell'aureo sentiero
Avviarmi⁵ sull'orma infinita,
Quasi debba la trista⁶ mia vita
Ad un porto di calma⁷ guidar-

* I testi seguono le rispettive prime edizioni: Moore 1808, Moore-Maffei 1835, Davidson 1829, Davidson-Maffei 1831, Salis 1788, Salis-Cantù 1837, Goethe 1789, Goethe-Bellati 1828. Le varianti nelle edizioni successive di Maffei e Bellati come nei testi musicati da Verdi sono segnalate in nota.

¹ Verdi 1845: «Il tramonto».

² Maffei 1869: «cheta».

³ Maffei 1858, 1864 e 1869: «Una età».

⁴ Maffei 1839, 1858, 1864, 1869 e Verdi 1845: «L'occhio immoto ed immoto il pensiero».

⁵ Verdi 1845: «Ravviarmi».

⁶ Verdi 1845: «stanca».

⁷ Maffei 1839, 1858, 1864, 1869 e Verdi 1845: «pace».

To a star

(Written in her fifteenth year).

Thou brightly-glittering star of even,
Thou gem upon the brow of Heaven
Oh! were this fluttering spirit free,
How quick 't would spread its wings to thee,

How calmly, brightly dost thou shine,
Like the pure lamp in Virtue's shrine!
Sure the fair world which thou mayst boast
Was never ransomed, never lost.

There, beings pure as Heaven's own air,
Their hopes, their joys together share;
While hovering angels touch the string,
And seraphs spread the sheltering wing.

Ad una stella

Bell'astro della sera,
Gemma che adorni i cieli¹,
Come desia quest'anima
Oppressa e prigioniera
Le sue ritorte² infrangere,
Libera a te volar!
È pur soave e cara³
La luce in cui⁴ ti veli!
Sembri l'eterea fiaccola⁵
Che la virtù⁶ rischiarà,
E l'ombra ne dilegua⁷
Dal suo divino altar.
Gl'ignoti abitatori
Che del tuo lume allieti⁸,
Mai non falliro: incogniti⁹
Son loro i nostri errori,
Né traviando mossero
Dal Cielo un Redentor
Come il tuo raggio¹⁰ istesso
Puri innocent e lieti,
Cogli Angeli si stringono¹¹
In un fraterno amplesso¹²:
Intuonano cogli Angeli¹³
Eterni inni d'amor¹⁴.

¹ Verdi 1845: «Luce amorosa e bella».

² Verdi 1845: «catene».

³ Verdi 1845: tutta la seconda sestina non è stata musicata.

⁴ Maffei 1858 e 1870: «La luce onde».

⁵ Maffei 1858 e 1870: «O fossi tu la fiaccola».

⁶ Maffei 1858 e 1870: «ragion».

⁷ Maffei 1858 e 1870: «E spettri fuga e tenebre».

⁸ Verdi 1845: «Che mi nascondi, o stella».

⁹ Verdi 1845: i quattro ultimi versi di questa e i primi due versi della sestina seguente non sono stati musicati.

¹⁰ Maffei 1858 e 1870: «lume».

¹¹ Verdi 1845: «Cogli angeli s'abbracciano».

¹² Verdi 1845: «Puri fraterni amori».

¹³ Verdi 1845: «Fan d'armonie e cogli angeli».

¹⁴ Verdi 1845: «La spera tua sonar»..

There cloudless days and brilliant nights,
Illumed by Heaven's refulgent lights;
There seasons, years, unnoticed roll,
And unregretted by the soul.

Thou little sparkling star of even
Thou gem upon an azure Heaven
How swiftly will I soar to thee,
When this imprisoned soul is free.

Das Grab

Das Grab ist tief und stille,
Und schauerhaft sein Rand;
Es deckt mit schwarzer Hülle
Ein unbekanntes Land.

Das Lied der Nachtigallen
Tönt nicht in seinem Schoß;
Der Freundschaft Rosen fallen
Nur auf des Hügels Moos.

Verlaßne Bräute ringen
Umsonst die Hände wund;
Der Waise Klage dringen
Nicht in der Tiefe Grund.

Doch, sonst an keinem Orte
Wohnt die ersehnte Ruh';
Nur durch die dunkle Pforte
Geht man der Heimat zu.

Das arme Herz, hienieden
Von manchem Sturm bewegt,
Erlangt den wahren Frieden
Nur, wo es nicht mehr schlägt..

Nube non è che appanni¹⁵
Quel tuo sereno, o Stella¹⁶.
Inavvertiti e placidi
Scorrono i giorni e gli anni
Né mai pensier li novera,
Né li richiama in duol.
Pupilla¹⁷ della sera,
Gemma che il cielo abbellà,
Come alzerà quest'anima
Oppressa e prigioniera
Dal suo terreno carcere
Al tuo bel raggio il vol?

Il sepolcro¹⁸

Cupo è il sepolcro e mutolo;
Tema il suo margo infonde:
Una regione incognita
In fosco vel nasconde.

Tace là dentro il canticò
Dell'ussignol:¹⁹ le rose
Dell'amistà non toccano,
Che le sue zolle erbose.

Invan l'afflitta vedova
Il seno, il crin si offende:
Dell'orfanella il gemito
Al fondo suo non scende.

Pure ivi è sol la stabile
Calma, che l'uom desia:
Guida alla vera patria
Sol quella cupa via.

Povero cuor! dai turbini
Sommosso ognor quaggiù,
Solo ritrova requie
Quando non batte più.

¹⁵ Verdi 1845: «Le colpe e i nostri affanni».

¹⁶ Verdi 1845: «Vi sono a lor segreti.».

¹⁷ Verdi 1845: «Bell'astro».

¹⁸ Verdi 1843: senza titolo.

¹⁹ Verdi 1843: «del rosignol:».

Erster Verlust

Ach! wer bringt die schönen Tage,
Jene Tage der ersten Liebe,
Ach! wer bringt nur Eine Stunde
Jener holden Zeit zurück!

Einsam nähr' ich meine Wunde,
Und mit stets erneuter Klage
Traur' ich um's verlorne Glück.

Ach! wer bringt die schönen Tage,
Jene holde Zeit zurück!

La prima perdita²⁰

Chi i bei di m'adduce ancora,
I bei di del primo amor?
Chi mi adduce solo un'ora
Di quel tempo caro al cor?

Tutto sol nutro²¹ i miei guai,
Piango²² il ben, che più non torna;
Sempre in nuovi, e mesti lai!²³
I bei di chi mi ritorna,
Chi quel tempo caro al cor?

²⁰ Verdi 1842: senza titolo.

²¹ Verdi 1842: «piango».

²² Verdi 1842: «Ecco».

²³ Bellati 1832: senza la virgola dopo «nuovi»; Verdi 1842: questo verso non è musicato.



Il pianoforte nella camera da letto di Verdi a Villa Sant'Agata.
(Leopoldo Metlicovitz, acquerello, dopo il 1892, part.).

Argomenti d'opere

ALBERTO RIZZUTI*

L'indagine sui progetti operistici non realizzati consegue risultati apprezzabili soprattutto quando si appunta sulla sfera creativa di artisti principalmente dediti alla composizione di musica strumentale, fecondata sovente da idee attinte alla letteratura e alle arti visive. Valga per tutti l'esempio di Beethoven, prolifico compositore di sonate, sinfonie e quartetti, ma autore di un'unica opera teatrale a fronte delle tante ipotizzate e in qualche caso progettate; o quelli di Chopin o Brahms, artisti che pur rinunciando alla messa in cantiere di progetti propri il teatro lo frequentavano sia in quanto lettori sia in quanto spettatori dotati di spiccato senso critico.

Nel caso di un compositore essenzialmente dedito al teatro, per converso, l'indagine può rivelarsi talora inconcludente, tanti e tanto diversi essendo i fattori capaci d'insidiare l'andata a buon fine di un progetto operistico: impresari che falliscono, agenti che spariscono, cantanti che s'ammalano, librettisti che traccheggiano, censori che eccepiscono, teatri che appassiscono e via discorrendo. Nel caso di Verdi, tuttavia, un documento autografo pubblicato in facsimile nel primo centenario della nascita induce a compiere un'eccezione, trattandosi di un elenco di soggetti redatto quale promemoria personale, e in quanto tale valutabile al di qua di qualsivoglia inconveniente di natura estemporanea.

Certo, anche dietro un documento del genere è avvertibile l'esperienza diretta dei meccanismi regolatori del sistema teatrale italiano dell'Ottocento. Nondimeno, l'allineamento su uno stesso foglio d'una ventina d'argomenti sparsi schiude per un istante la porta del laboratorio in cui Verdi lavorava. Considerando che uno solo di questi «argomenti» divenne infine un'opera, una ricognizione sull'elenco dei progetti accarezzati può rivelarsi utile soprattutto ai fini di un'indagine ulteriore, volta ad accertare nelle opere concluse l'eventuale presenza di figure e situazioni sceniche lasciate intravedere in quelle rimaste allo stato larvale, o progredite anche oltre ma mai approdate alle tavole del palcoscenico.

L'elenco riprodotto (Fig. 1a) e trascritto (Fig. 1b) qui compare nella penultima pagina del secondo *Copialettere*, contenente la corrispondenza in

* Università degli Studi di Torino.

<u>Argomenti d'opere</u>	
<u>Re Lear.</u>	Sakespeare
<u>Amleto.</u>	“
<u>Tempesta</u>	“
<u>Caino</u>	Byron
<u>Roi s'amuse</u>	Victor Hugo
<u>Avola</u>	Grillparzer
<u>Kean Kean</u>	Dumas
<u>Fedra</u>	Euripide - Racine
<u>Ad oltraggio segreto segreta vendetta</u>	Calderon
<u>Attala</u>	Chateaubriand
<u>Ines di Castro</u>	Cammarano ? vecchio
<u>Buondelmonte</u>	“
<u>Maria Giovanna</u>	Dennerly
<u>Gusmano il Buono</u>	dramma spagnolo
<u>Giacomo di Valenza</u>	argomento da cavarsi dalla Storia Sismondi Capit XXX.
<u>Arria</u>	da cavarsi dagli annali di Tacito Libro IX
<u>Marion de L'orme</u>	] Victor Hugo
<u>Ruy Blas</u>	
<u>Elnava</u>	

Figura 1b. Giuseppe Verdi – Argomenti d'opere – trascrizione.

quinto, «*Roi s'amuse*». Una lettera a Francesco M. Piave consente infatti di datare alla primavera del 1850 l'intenzione di Verdi di sottoporre il soggetto del dramma di Victor Hugo alla Direzione del Teatro La Fenice, e di avviare così il processo destinato a condurre alla rappresentazione di *Rigoletto*, avvenuta a Venezia l'11 marzo dell'anno dopo:

In quanto al genere sia grandioso, sia appassionato, sia fantastico purché sia bello a me poco importa. L'appassionato nonostante è più sicuro. I personaggi tutti quanti ne richiederà il soggetto. Se un artista bada a queste meschinità non farà mai nulla di bello, di

originale [...] Tentate! Il soggetto è grande, immenso, ed avvi un carattere che è una delle più grandi creazioni che vanti il teatro di tutti i paesi e di tutte le epoche. Il soggetto è *Le Roi s'amuse*, ed il carattere di cui parlo sarebbe *Tribolet*¹.

Il limite può essere però abbassato al 7 settembre dell'anno precedente, giorno in cui Verdi comunicò all'impresario del Teatro San Carlo un suggerimento per un'opera da mandare in scena a Napoli nella primavera del 1850:

Ora bisogna pensare seriamente al libretto dell'Opera che andrà in scena il giorno dopo Pasqua [...]. Pel soggetto suggerite a Cammarano *Le Roi s'amuse* di Vict. Hugo. Bel dramma con posizioni stupende, ed in cui avvi due parti magnifiche per la Frezzolini e De Bassini².

A prescindere dal fatto che per ragioni contingenti la trattativa col Teatro San Carlo non andò in porto, la retrodatazione al 1849 appare in linea con la collocazione fisica dell'elenco nel secondo Copialettere, il quale conserva la corrispondenza in uscita a partire dal mese di febbraio. Su questa acquisizione s'innesta però il problema del limite inferiore, poiché nulla – a cominciare dalla collocazione non apicale dell'argomento «Roi s'amuse» – autorizza a supporre che Verdi abbia redatto l'elenco nell'imminenza dell'avvio del progetto che avrebbe condotto alla composizione di *Rigoletto*. A fronte della diagnosi di Marcello Conati, convinto ma soprattutto convincente fautore di una datazione al 1849³, stanno le opinioni di coloro che, facendo leva sulla possibilità che l'elenco costituisca una sintesi di titoli e argomenti valutati anche prima dell'inizio della trattativa naufragata con Napoli, sostengono l'ipotesi di una redazione anteriore.

L'errore di decifrazione che ha indotto in passato qualche studioso ad abbassare il limite inferiore agli anni 1843-44 è l'identificazione di «*Attala*» – storpiatura padana di *Atala*, titolo di un racconto di Chateaubriand – con

¹ Giuseppe Verdi a Francesco Maria Piave, Busseto, 28 aprile 1850. Lettera riprodotta in M. Conati, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Il Saggiatore, Milano 1983, pp. 196-197. Anche se molte lettere di questi anni sono state pubblicate in precedenza altrove, la trascrizione di Conati è spesso più affidabile di altre; per questo motivo, ove possibile, le note di questo articolo rinviano in forma sintetica a *La bottega della musica*.

² Verdi a Vincenzo Flaùto (M. Conati, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice* cit., p. 185).

³ M. Conati, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice* cit., pp. 256-257.

«Attila»⁴; la svista ha finito per mettere in relazione l'elenco con la lettura da parte di Verdi di *Attila, König der Hunnen*, il dramma di Zacharias Werner che fornisce la materia all'opera omonima, andata in scena al Teatro La Fenice di Venezia il 17 marzo 1846. La rassegna dei pareri prosegue con quello di Gabriele Baldini, che mette in relazione il documento con gli argomenti valutati da Verdi a Parigi nel 1847-48, all'epoca della genesi del *Corsaro*⁵. Il ruolo di Andrea Maffei quale consigliere culturale di Verdi è enfatizzato da Marta Marri Tonelli, studiosa che attribuisce in maniera quasi esclusiva al poeta e traduttore trentino il merito d'aver fatto conoscere al compositore la grande letteratura anglo-germanica, da Shakespeare a Schiller passando per Werner ed altri autori. La proposta basata sull'errata decifrazione di «Attala», che retrodata il limite inferiore all'epoca di *Ernani* (Venezia, Teatro La Fenice, 9 marzo 1844), la prima opera per cui Verdi dovette farsi carico della scelta del soggetto e di ogni fase della sua trasformazione in dramma musicale, è respinta da Marri Tonelli proprio sulla base della sottolineatura del ruolo ricoperto da Maffei nel 1846, all'epoca della ricerca del soggetto per l'opera da mandare in scena la primavera successiva al Teatro alla Pergola di Firenze, nel proporre a Verdi titoli quali *Caino* di Byron o *L'avola* di Grillparzer⁶.

Al di qua di ogni valutazione dell'influenza esercitata su Verdi da Maffei o da altri letterati dell'ambiente milanese, la fissazione del limite inferiore può far leva su un fatto oggettivo rilevato da Conati, ossia sulla data del debutto della *pièce* che costituisce l'«argomento» più recente dell'elenco: «*Maria Giovanna*», ovvero *Marie Jeanne, ou la femme du peuple*, dramma di Adolphe-Philippe D'Ennery rappresentato per la prima volta al Théâtre de la Porte St. Martin di Parigi l'11 novembre del 1845 e contestualmente pubblicato. Se è dunque ragionevole far ricadere la compilazione del promemoria nell'arco di tempo che va dall'11 novembre 1845 al 28 aprile 1850, l'influsso chiaramente ravvisabile della cultura letteraria coeva spinge l'ipotesi di datazione verso un momento di svolta nella carriera di Verdi. Contraddistinto dal lungo soggiorno a Parigi e a Londra (1847-48) e dall'estinzione della serie di opere cosiddette «risorgimentali» (con la più risorgimentale di tutte, ad onta del periodo storico su cui si concentra: *La battaglia di Legnano*, libretto

⁴ Si veda per esempio F. Abbiati, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Ricordi, Milano 1959, I, p. 502.

⁵ G. Baldini, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, Garzanti, Milano 1980, p. 153.

⁶ M. Marri Tonelli, *Andrea Maffei e il giovane Verdi*, Museo Civico, Riva del Garda 1991, pp. 151-159: 156. La decisione di Verdi fu infine quella di affrontare per la prima volta un soggetto shakespeariano, *Macbeth*.

di Salvatore Cammarano; Roma, Argentina, 28 gennaio 1849), esso segnò l'avvio di una fase nuova: inaugurata da *Luisa Miller* (ancora Cammarano; Napoli, San Carlo, 8 dicembre 1849), attraverso *Stiffelio* (Piave; Trieste, Grande, 16 novembre 1850) essa culminò con la trilogia «borghese» formata da *Rigoletto* (sempre Piave; Venezia, La Fenice, 11 marzo 1851), *Il trovatore* (di nuovo Cammarano; Roma, Apollo, 19 gennaio 1853) e *La traviata* (ancora Piave; Venezia, La Fenice, 6 marzo 1853).

Prima di passare in rassegna gli argomenti elencati da Verdi occorre considerare l'esistenza di un altro elenco, verosimilmente anteriore, collocato verso la fine del primo Copialettere. Ad esso accenna, nell'introduzione a un volume a sua cura, Martin Chusid⁷. La descrizione non è esauriente ma dà un'idea del documento, mai riprodotto né trascritto in maniera integrale. Analogamente inaugurato da *Re Lear*, esso contiene titoli quali *Manon Lescaut* (abbé Prévost, 1731) e *Kenilworth* (Walter Scott, 1821). Benché nessuno dei due argomenti sia stato poi trattato da Verdi, la loro menzione nel primo, breve promemoria non è priva d'interesse. Sorprende, in un romanzo che si presenta come «storico», la presenza storicamente improbabile di uno Shakespeare adulto (nel 1575, anno di ambientazione dei fatti, il Bardo di Stratford era un mero adolescente). Negli anni Quaranta dell'Ottocento *Kenilworth* poteva vantare già una discreta fortuna nel teatro d'opera, avendo fornito la materia prima a Eugène Scribe e Daniel Auber, rispettivamente librettista e compositore di *Leicester, ou Le château de Kenilworth* (Parigi, Opéra-Comique, 25 gennaio 1823) e quindi, per loro tramite, ad Andrea Leone Tottola e Gaetano Donizetti, autori di *Elisabetta al castello di Kenilworth* (Napoli, San Carlo, 6 luglio 1829). Sempre a Scribe si deve inoltre la riduzione – verosimilmente filtrata da un adattamento apparso nel 1820⁸ – del racconto dell'abbé Prévost a programma di un balletto-pantomima con coreografia di Jean-Pierre Aumer e musica di Fromental Halévy (Parigi, Opéra, 3 maggio 1830). L'interesse di Verdi per le potenzialità spettacolari di *Manon Lescaut* potrebbe essere stato suscitato però da un balletto omonimo andato in scena al Teatro alla Scala nella primavera del 1846. È possibile che l'entusiasmo di Verdi sia stato un po' frenato dal lieto fine appiccicato alla vicenda; nondimeno, proprio tale perplessità potrebbe aver fomentato in lui il desiderio d'approfondire la conoscenza di questo soggetto, tramite la lettura dell'originale di Prévost,

⁷ M. Chusid, *Verdi's Middle Period*, The University of Chicago Press, Chicago 1997, pp. 3-4.

⁸ E. Gosse, *Manon Lescaut et le chevalier Des Grieux* (mélodrame en 3 actes, Paris, Théâtre de la Gaîté, 16 novembre 1820), Barba, Paris 1821.

dell'adattamento di Gosse o di qualche altra riscrittura alla moda⁹.

Nel mezzo secolo che separa la genesi di *Ernani* (1843) dal debutto di *Falstaff* (1893) la carriera di Verdi fu costantemente percorsa dalla ricerca di soggetti d'opera; in alcuni casi si trattò di infatuazioni passeggera, ma in altri – specialmente in quello di *Re Lear* – si trattò di un confronto serrato e non privo di effetti a breve, medio e lungo termine. Una lista dei soggetti variamente affioranti dalla corrispondenza verdiana è stata stilata qualche anno fa da Roberta Montemorra Marvin, studiosa che ha aggiornato di recente i risultati delle proprie ricerche;¹⁰ a tali contributi si farà riferimento ogni qual volta gli «argomenti d'opere» elencati nel documento in esame ne forniranno l'occasione. La rassegna proposta nelle pagine seguenti rispetta l'ordine e la grafia originali di Verdi.

ARGOMENTI D'OPERE

1. *Re Lear*. Sakespeare

Il promemoria si apre con *Re Lear*, soggetto che punteggia l'epistolario di Verdi dal 1843 sino alla metà degli anni Cinquanta, epoca in cui il soggetto sarà definitivamente abbandonato in favore di *Gustavo III*, ovvero del futuro *Ballo in maschera* (libretto di Antonio Somma, Roma, Apollo, 17 febbraio 1859). Nell'arco di tre lustri, infatti, Verdi propose la tragedia di Shakespeare a non meno di cinque interlocutori, primo fra tutti Alvise

⁹ *Manon Lescaut*, azione mimica in cinque parti di Giovanni Casati da rappresentarsi nell'I.R. Teatro alla Scala la primavera del 1846, Valentini, Milano [1846], p. [3]: «Chiunque conosca la storia di *Manon Lescaut* vedrà siccome siasi il compositore alcun poco allontanato da quella per tesserne il suo programma. Le leggi teatrali lo astrinsero a questa manomissione [...]». Rientrato da Venezia il 24 marzo dopo le prime recite di *Attila*, opera andata in scena al Teatro La Fenice il giorno 17, Verdi restò a Milano sino alla partenza per il soggiorno estivo di Recoaro Terme in compagnia di Maffei; dunque non è da escludere che egli abbia assistito a una rappresentazione del balletto di Casati, o ne abbia avuto in qualche modo notizia. Meno probabile è che Verdi avesse avuto esperienza diretta della *Maid of Artois*, opera di Michael Balfe ricavata dal racconto di Prévost e dalla riduzione pantomimica di Scribe (libretto di Alfred Bunn, Londra, Drury Lane Theatre, 27 maggio 1836).

¹⁰ R. Montemorra Marvin, *Verdi's Unwritten Operas*, «Irish Musical Studies», 5, 1996, pp. 191-204. V. anche la voce «Opera subjects, unwritten» in *The Cambridge Verdi Encyclopedia*, a cura di Ead., Cambridge University Press, Cambridge 2013.

Mocenigo, Presidente del Teatro La Fenice all'epoca delle trattative che condussero al varo di *Ernani*:

Per esempio s'io avessi un artista del[la] forza di Ronconi io sceglierei o il *Re Lear* od il *Corsaro*, ma siccome probabilmente converrà appoggiarsi alla prima donna così forse potrei scegliere o la *Fidanzata d'Abido*, o qualche altro in cui fosse la I.^a donna protagonista. In ogni modo io sceglierei un soggetto che non avrà relazione col soggetto d'altro spartito¹¹.

Verdi non tenne poi fede al proposito enunciato, poiché oltre a essere già stato avvicinato da Bellini, che su un libretto di Felice Romani aveva compiuto nel 1830 un tentativo presto arenatosi, *Ernani* era un soggetto già trattato da altri autori¹². Quanto a *Re Lear*, si trattava in effetti di un soggetto mai affrontato nel teatro d'opera, ove si escluda *Rodrigo di Valenza*, un'opera composta da Pietro Generali su libretto ancora di Romani, andata in scena al Teatro alla Scala quando Verdi aveva quattro anni, due in meno della prima traduzione italiana di un dramma di Shakespeare¹³. Come s'intuisce, l'azione è spostata in Spagna; l'onomastica è mutata, e la trama è modellata su *Le roi Lear* di Jean-François Ducis (1783) e su altri drammi francesi ispirati dal rifacimento di David Garrick (*King Lear*, 1773)¹⁴.

Due anni e mezzo dopo, *Re Lear* sembra destinato a diventare il soggetto dell'opera che segnerà il debutto di Verdi sulle scene londinesi. A giudicare dal tono di una lettera a Piave, il compositore mostra di avere idee piuttosto chiare sul da farsi: «Io mi occupo del *Lear* e lo studio molto ed io stesso porterò uno schizzo che tu ridurrai a programma grande da presentarsi a Londra¹⁵». Anche in questo caso, tuttavia, alla fine prevarranno altre idee e l'opera per Londra

¹¹ Verdi ad Alvise Mocenigo, Milano, 6 giugno 1843, in M. Conati, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice* cit., pp. 52-53.

¹² Cfr. M. Engelhardt, *Verdi und andere. 'Un giorno di regno', 'Ernani', 'Attila', 'Il corsaro' in Mehrfachvertonungen*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 1993.

¹³ *Giulio Cesare*, trad. it. di M. Leoni, De Stefanis, Milano 1811.

¹⁴ Il libretto di Romani introduce vari cambiamenti nella trama, compreso il lieto fine; esso sarà poi reintonato due volte nel 1845, da Ferdinando Orlandi (Torino, Regio, 10 giugno) e da Filippo Chimeri (col titolo mutato in *Elmonda di Valenza*, Castiglione delle Stiviere, Nuovo, autunno). La materia è trattata con dovizia di dettagli in F. Vittorini, *Shakespeare e il melodramma romantico*, La nuova Italia, Milano 2000.

¹⁵ Verdi a Piave, Venezia, 24 novembre 1845, in M. Conati, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice* cit., pp. 165-66.

diverrà *I masnadieri*, soggetto schilleriano gradito da Benjamin Lumley, l'impresario del *Her Majesty's Theatre*¹⁶.

Il quarto interlocutore fu, di lì a tre anni, Cammarano. Nel 1849, durante gli scambi di idee sulla drammaturgia di *Luisa Miller*, Verdi chiese al librettista napoletano di mantenere nel personaggio di Wurm alcuni elementi comici che lo avrebbero assimilato al *fool* shakespeariano¹⁷. Cammarano fece di testa sua, ma qualche mese dopo il debutto di *Luisa Miller* si vide riproposto in questi termini il progetto di *Re Lear*:

Il Re Lear si presenta a prima vista così vasto, così intrecciato che sembra impossibile cavarne un melodramma [...] voi sapete che non bisogna fare del Re Lear un dramma con le forme presso a poco fin qui usate, ma trattarlo in una maniera del tutto nuova, vasta, senza riguardo a convenienze di sorta¹⁸.

Forse proprio a causa di questa necessità di rinnovamento formale anche stavolta non se ne fece nulla; l'ipotesi di una nuova collaborazione con Cammarano fu scartata e Verdi avviò con Piave il lavoro che condusse, nel mese di novembre, al varo di *Stiffelio* al Teatro Grande di Trieste.

Quinto e ultimo compagno di ventura nel progetto *Re Lear* fu Antonio Somma, che prima di mettere mano a *Gustavo III* redasse – fra il 1853 e il 1857 – due versioni librettistiche della tragedia shakespeariana. Il problema estetico principale era quello di tenere insieme la trama orbitante intorno a Re Lear e la sottotrama incentrata sul Duca di Gloucester. Non volendo sacrificare alcunché, il libretto diventava troppo lungo; accorciandolo, ossia escludendo la sottotrama uguale ed opposta, veniva meno la ricchezza dei dettagli e dei contrasti psicologici, e di conseguenza l'interesse. Così, dopo vari tentativi, *Re Lear* finì in soffitta¹⁹; ma alla fine degli anni Quaranta, ossia al tempo dei

¹⁶ Ricavata da Maffei da *Die Räuber* di Schiller (1782), l'opera andò in scena nel teatro londinese il 22 luglio 1847.

¹⁷ Verdi a Cammarano, Parigi, 17 maggio 1849, in *Carteggio Verdi - Cammarano (1843-1852)*, a cura di C.M. Mossa, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 2001, pp. 112-113: 112: «Mi pare anzi che se darette al carattere di Wurm un certo non so che di comico la posizione diverrà ancor più terribile!».

¹⁸ Verdi a Cammarano, Busseto, 28 febbraio 1850, in *Carteggio Verdi - Cammarano* cit., pp. 166-170: 166.

¹⁹ Le diverse fasi del progetto sono osservabili attraverso la corrispondenza edita nel *Carteggio Verdi - Somma*, a cura di S. Ricciardi, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 2003. Per una ricostruzione dettagliata si veda inoltre G. Schmidgall, *Verdi's 'King Lear' Project*, «19th-century Music», IX/2, 1985, pp. 83-101.

suoi scambi epistolari con Cammarano, esso stava in cima ai progetti di Verdi, come testimoniano entrambi gli elenchi redatti in quel periodo.

2. Amleto.

Il principe di Danimarca è la vera ossessione dei giovani artisti dell'età post-napoleonica. Soprattutto in Francia, la figura del sovrano malinconico affascina un'intera generazione: quella di Berlioz, compositore per cui la presenza a una recita di *Amleto* equivale alla scoperta di un mondo nuovo, quello da cui scaturì nel 1830 la *Symphonie fantastique*, capolavoro da cui discesero prima *Lélio, ou Le retour à la vie* (1831-32) e poi, con la complicità di Byron, *Harold en Italie* (1834).

Malgrado la collocazione al secondo posto nell'elenco manoscritto, l'interesse di Verdi per questo soggetto non è documentato con la ricchezza di dettagli relativi a *Re Lear*. Non essendo presumibile un'esperienza dal vivo dell'opera composta da Saverio Mercadante su libretto di Felice Romani (*Amleto*, Milano, Scala, 26 dicembre 1826), ricavato in gran parte da un altro rifacimento di Ducis (1769), c'è da supporre che l'idea di un'opera incentrata sulla figura del principe danese derivi da una conoscenza diretta della tragedia di Shakespeare, letta in una delle tre traduzioni italiane divenute nel frattempo disponibili²⁰. Non è tuttavia inutile rilevare come nel 1826 il maestro al cembalo del Teatro alla Scala fosse Vincenzo Lavigna; dunque non è illecito supporre che a metà degli anni Trenta l'insegnante di Verdi serbasse un ricordo vivo di quell'*Amleto en travesti* protagonista a Milano di un dramma da lui condotto in scena sulle note di un illustre conterraneo²¹.

²⁰ Dopo quella di Michele Leoni erano uscite le traduzioni di Carlo Rusconi (Minerva, Padova 1838) e di Giulio Carcano (Pirola, Milano 1847); è probabile che Verdi avesse letto la tragedia nella trad. di quest'ultimo (v. *infra*).

²¹ L'uso deliberato da parte di Romani del modello della saga degli Atridi è dichiarato nella prefazione: «È noto abbastanza che Amleto è l'Oreste del Nord, Claudio (principe del sangue) l'Egisto e Geltrude (regina di Danimarca) la Clitennestra: egli è perciò che il poeta ha modellato i caratteri di questi tre personaggi su quelli dei Greci. Gli è sembrato in tal guisa di renderli, se non più interessanti, almeno più addattati alle nostre scene di quello che per avventura non sieno nell'originale inglese un po' troppo fantastico, e nella copia del Ducis, a creder suo, troppo fiacca e sbiadita [...] <all'autore pare> di averne lumeggiate e sviluppate le passioni, per quanto lo comportano le severe leggi del teatro musicale, dove il dialogo non può procedere liberamente, dove tutto per così dire dev'essere rappresentato in inscorticcio. In un'azione sommamente tragica volevasi uno stile meno lirico e meno scorrevole di quello che generalmente si adopera ne' melodrammi: l'autore lo ha usato da per tutto ove l'impero della musica non esige altrimenti» (F. Vittorini, *Shakespeare*, pp. 177-179).

Ancor più che dall'evocazione del lontano precedente di Romani e Mercadante, all'epoca di stesura dell'elenco la fantasia di Verdi poté essere stuzzicata dalla notizia dell'andata in scena, al Teatro La Fenice di Venezia, di un *Amleto* composto da Antonio Buzzolla su libretto di Giovanni Peruzzini. Il debutto in data 24 febbraio 1848 esclude la possibilità che Verdi, allora a Parigi, abbia assistito a qualche recita. Nondimeno, nel periodo seguito al suo rientro a Milano sull'onda emotiva delle Cinque Giornate, qualche eco della rappresentazione fenicea dovette giungere alle sue orecchie, non foss'altro perché l'interprete della parte di Amleto era stato Felice Varesi, il baritono creatore l'anno prima della parte del protagonista nel *Macbeth* fiorentino. Oltre a interpretare la parte del principe di Danimarca nell'opera di Buzzolla, Varesi era apparso al Teatro La Fenice anche nei panni di Macbeth, avendo il teatro lagunare scelto proprio l'opera fantastica di Verdi quale titolo inaugurale della propria stagione di carnevale.

Considerando le molte lettere degli anni Quaranta in cui Verdi palesa la propria tendenza a valutare i soggetti soprattutto in base ai possibili assegnatari delle parti vocali, non è da escludere che il suo interesse per *Amleto* sia da porre in relazione con la disponibilità di Varesi a sostenere la parte del principe di Danimarca. Oltre alla menzione nell'elenco d'argomenti, che non annoverando *Macbeth* induce a restringere al biennio 1847-49 il periodo di possibile redazione, *Amleto* ne fa registrare un'altra in una lettera inviata nel giugno del 1850 a Giulio Carcano, suo recente traduttore:

Mi sarebbe stato carissimo associare il mio al tuo nome, persuaso che se tu mi proponi di musicare l'*Amleto*, deve essere riduzione degna di te. Fatalmente questi grandi argomenti esigono troppo tempo ed io ho dovuto per ora rinunciare anche al *Re Lear* [...] Ora se il *Re Lear* è difficile, l'*Amleto* lo è ancora di più²².

Infatti, per dar vita a quello che rimane l'*Amleto* musicale più famoso della storia (quanto meno dell'opera italiana), nel 1865 Franco Faccio si avvarrà di un collaboratore giovane, colto e straordinariamente talentuoso: Arrigo Boito²³.

²² Verdi a Giulio Carcano, 17 giugno 1850, in M. Conati, *Verdi. Interviste e incontri*, EDT, Torino 2000, p. 250). La rinuncia «per ora» a *Re Lear* è da mettere in relazione con le trattative con La Fenice per *Rigoletto*, opera per cui i tempi andavano facendosi stretti. Commediografo e traduttore, Carcano non fu autore di libretti, eccezion fatta per *Claudia*, scritto per l'unico allievo di Verdi, Emanuele Muzio (Milano, Re, 1853).

²³ Nel 1868 Verdi pronuncerà parole di fuoco contro la riduzione approntata da Jules Barbier e Michel Carré per Ambroise Thomas, compositore che godeva della sua più grande stima; cfr. Verdi a Léon Escudier, 14 gennaio 1868, in Conati, *Verdi. Interviste*, p. 250: «Come v'è l'*Amleto*».

3. Tempesta

Terzo titolo shakespeariano dell'elenco, *La tempesta* non lascia altre tracce significative nella biografia artistica di Verdi. Di per sé il soggetto sarebbe stato assimilabile, in un'eventuale riduzione operistica, alla *féerie*: un progetto tipo *Oberon*, allora proponibile soltanto nella piazza più «sperimentale» d'Italia, ospite regolare di lavori lontani dalla tradizione italiana come il *Franco cacciatore* di Weber e *Roberto il diavolo* di Meyerbeer. A Firenze però Verdi aveva già proposto *Macbeth*, e insistervi non solo con Shakespeare, ma con un'opera fantastica *tout court* dovette apparirgli avventato.

La metafora del potere di Prospero affidata alla tempesta iniziale dovette affascinare Verdi non meno di quella collocata da Shakespeare nel cuore di *Re Lear* (III, ii) con l'intento di evocare il turbamento del protagonista; analogamente, anche l'inquietudine e l'ossessione di cui è preda Amleto avrebbero potuto essere rese mediante l'evocazione di un evento atmosferico. Verdi aveva però imparato da Beethoven e da Rossini che una tempesta musicale è tanto più efficace quanto più è concisa, e che sarebbe stato impossibile concepire un'opera la cui tinta di fondo fosse stata quella di un cielo minaccioso. Dunque l'idea della tempesta la sfruttò, con tutte le implicazioni psicologiche del caso, in un quadro singolo: quello in cui si compie la tragedia di Rigoletto²⁴.

4. Caino **Byron**

Se dunque l'elenco è databile al 1847-49, la sua redazione avvenne a poca distanza dalla composizione di un'opera (*Il corsaro*, Trieste, Grande, 25 ottobre 1848) su libretto tratto da *The Corsair* di Lord Byron. La consuetudine di Verdi con le opere di questo autore è testimoniata dalla menzione, subito dopo la terna di titoli shakespeariani, di *Caino*²⁵. Le opere complete di

to? È egli vero che v'interpongono Due Balletti? Amleto e Ballabili!! Quale stonazione! Povero Shakespeare!».

²⁴ Può non essere una coincidenza, ma è poco più di quello, il fatto che proprio nei mesi che coincisero con la scelta del soggetto e la composizione di *Rigoletto* un'opera intitolata *La tempesta* sia andata in scena prima a Londra e poi a Parigi (Scribe, trad. di P. Giannone / Fromental Halévy, Londra, Her Majesty's, 8 giugno 1850; Parigi, Italien, 25 febbraio 1851). Verdi ricorse a un espediente analogo in *Aroldo*, il rifacimento riminese di *Stiffelio* il cui quarto atto include una «Burrasca» (n. 10).

²⁵ L'elenco registra una svista significativa, ravvisabile anche nella riproduzione proposta

Byron erano state pubblicate in traduzione italiana nel 1842; *Caino* sarebbe riapparso dieci anni dopo nella traduzione a cui Maffei stava attendendo nel 1847, anno in cui ne consigliò la lettura a Verdi, durante il suo soggiorno fiorentino²⁶.

A quegli stessi mesi risale un incontro fra Verdi e lo scultore senese Giovanni Dupré, allora attivo a Firenze. Dopo aver scolpito nel 1842 un *Abele morente*, nel 1843 Dupré produsse un *Caino* che nel 1847 ebbe modo di mostrare a Verdi:

Del mio *Caino* parve contento; quella fierezza quasi selvaggia gli andava a sangue, e mi ricordo che il mio amico Maffei si studiava persuaderlo che dalla tragedia *Il Caino* del Byron, che appunto in quel tempo ei traduceva, poteva levarsi un dramma di molto effetto per le situazioni e i contrapposti, nei quali il genio e l'indole del Verdi amano spaziare. Il carattere mite e pio di Abele di contro a quello di Caino ferocemente preso d'ira e d'invidia per l'offerta di Abele gradita al Cielo, nel contrasto fra loro; Abele che carezza il fratello e parlagli di Dio, e Caino che rigetta sdegnoso le dolci parole rivolgendo fin contro Dio, blasfemi; coro d'Angeli invisibili in aria, coro di Demoni sotto terra; Caino che accecato dall'ira uccide il fratello, poi la madre accorsa alle grida d'Abele che lo trova morto, poi il padre, poi la giovane sposa d'Abele, il dolore di tutti per la morte di quel giusto, l'orrore per l'uccisore, il rimorso cupo, profondo di Caino, e infine la sua maledizione formavano un tutto veramente degno del genio drammatico e biblico di Giuseppe Verdi²⁷.

All'epoca di questo incontro Dupré aveva visto a Firenze varie opere di Verdi, fra cui *Giovanna d'Arco*, rappresentata al Teatro della Pergola nella primavera del 1845: da quello spettacolo viene con ogni probabilità l'idea qui accennata dei cori contrapposti di Angeli e Demoni, i quali si contendono a

qui; dovendo indicare l'autore di *Caino*, in un primo momento Verdi introdusse le virgolette come nel caso di *Amleto* e *Tempesta*, elencati sotto *Re Lear*, attribuendone perciò la paternità a Shakespeare; accortosi del proprio errore, scrisse il nome di Byron sovrapponendolo alle virgolette.

²⁶ *Opere complete di Lord Byron*, trad. it. di C. Rusconi (in realtà sua e di molti altri; Minerva, Padova 1842): *Il corsaro* (Giuseppe Niccolini); *Caino* (Virgili); *I due Foscari* (Pasquale de Virgili). La trad. di Maffei apparirà a Milano presso Pirola nel 1852.

²⁷ M. Conati, *Verdi. Interviste*, p. 18: racconto originariamente apparso in G. Dupré, *Pensieri sull'arte e Ricordi autobiografici* (Le Monnier, Firenze 1880²; ed. orig. 1878). Sia l'*Abele morente* sia il *Caino* sono conservati oggi al Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo.

varie riprese l'anima della Pulzella d'Orléans. Il racconto di Dupré prosegue lasciando intravedere il motivo della rinuncia di Verdi all'avvio di un progetto incentrato sulla figura di Caino:

Mi ricordo che in quel tempo ei n'era invaghito, poi non ne fece più altro, e avrà avuto le sue buone ragioni. Forse le nudità erano uno scoglio, ma colle pelli di belve si fanno tuniche e manti sommamente pittorici; e ad ogni modo potea musicare il soggetto, quando questo veramente gli offriva situazioni, effetto e attrattiva, perché il Verdi ha mostrato nelle molte sue opere possedere quel genio sublimemente fiero, adatto a quel tremendissimo dramma; egli, che seppe trovare entro di sé le grandi e serie melodie del *Nabucco*, i mestissimi canti del *Trovatore* e della *Traviata*, e il color locale, il carattere e le armonie sublimi dell'*Aida*, egli poteva musicare il *Caino*. Se un giorno il Verdi leggerà queste carte, chi sa? [...] Dunque l'arte musicale e l'Italia attendono da lui il *Caino*, e l'attendono, perché egli stesso senti la volontà e la forza di volerlo fare²⁸.

Più che al problema delle nudità ipotizzato da Dupré, la ritrosia di Verdi verso il soggetto di Caino era forse da ricondurre all'ambientazione pastorale, già esperita in alcune scene di *Giovanna d'Arco* e lontana dal carattere ruvido della sua musica.

5. *Roi s'amuse*

Victor Hugo

La prima menzione di *Le roi s'amuse* (1832) nell'epistolario di Verdi si trova nella lettera a Flaùto del 7 settembre 1849. Interrotte le trattative con Napoli, il titolo rispunta nella primavera successiva in quelle con Venezia destinate a condurre a *Rigoletto*, unica opera compiuta fra quelle dell'elenco di argomenti, sulla cui genesi si rinvia all'introduzione storica premessa all'edizione critica della partitura curata da Martin Chusid nel quadro dei *Works of Giuseppe Verdi*²⁹.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Rigoletto*, a cura di M. Chusid, in *The Works of Giuseppe Verdi*, Serie I, Vol. 17, The University of Chicago Press - Ricordi, Chicago - Milano 1983.

6. Avola

Grillparzer

Pubblicato nel 1817, il dramma *Die Ahnfrau* di Franz Grillparzer era apparso per la prima volta in italiano nel 1838, in una versione di Francesco Vergani recante il titolo riportato da Verdi nel suo elenco³⁰. Il ruolo di Maffei nell'attirare l'attenzione di Verdi su questo dramma durante il soggiorno termale a Recoaro nell'estate del 1846 appare accertato, sebbene la traduzione di Vergani circolasse in Italia da quasi un decennio³¹. Roberta Montemorra Marvin sostiene che l'idea dell'*Avola* sia stata scartata presto da Verdi, che al dramma di Grillparzer preferì i *Masnadieri* di Schiller, dramma dalla trama simile ma priva di alcuni ineludibili eccessi³². L'*Avola* è difatti incentrata sul personaggio di una donna costretta al matrimonio con un uomo che la uccise a causa del suo rapporto mai cessato con l'uomo che amava prima di sposarsi. Il fantasma dell'*Avola* è destinato a circolare sino all'estinzione della stirpe di cui Berta, fidanzata del pros critto Jaromir, è l'ultima propaggine. In punto di morte, ferito da Jaromir durante una battuta di caccia col pugnale che aveva a suo tempo ucciso l'*Avola*, il padre di Berta – il conte Zdenko von Borotin – riceve la notizia che Jaromir è suo figlio, rapito quando era un bambino. Sconvolta, Berta si toglie la vita, Jaromir muore di dolore e il fantasma dell'*Avola* trionfa.

A proposito di Grillparzer, in un'intervista rilasciata nel 1875 a un giornale viennese Verdi dichiarò

Ne ho letto le opere nella traduzione, e principalmente la *Libussa* m'entusiasmò. Avevo intenzione una volta di metter in musica uno dei suoi drammi, *L'avola*. Il romantico dell'azione drammatica suscitò i miei sensi. Aveva già preparato uno schizzo. Ma è già tanto tempo. In prima linea mi attrasse la figura del [conte] Borotin, ma il testo è troppo romantico, ed il romanticismo diviene mostro in questo dramma. *Ça serait quelque chose pour l'Ambigu ou pour la Porte Saint-Martin*³³.

³⁰ F. Grillparzer, *L'avola*, Bonfanti, Milano 1838. Vergani fu traduttore anche di altre opere della letteratura tedesca: fra queste, F. Schiller, *La morte di Wallenstein* (Bonfanti, Milano 1838) e T. Körner, *Rosmonda* (Bonfanti, Milano 1839).

³¹ Quella di Maffei apparve molto più tardi, nel 1877.

³² R. Montemorra Marvin, *Verdi's Unwritten Operas*, p. 197.

³³ Conati, *Verdi. Interviste*, pp. 121-23: *Verdi e i drammi di Grillparzer* (1875; articolo estratto da un giornale viennese imprecisato, riportato in traduzione italiana sulla «Gazzetta musicale di Milano», XXX, 1875, suppl. al n. 27, 4 luglio 1875, p. 6. Grillparzer, morto nel 1872, aveva ricevuto la distinzione imperiale ottenuta da Verdi nel 1875 (Commendatore dell'Ordine impe-

I teatri menzionati da Verdi sono entrambi parigini; quello dell'Ambigu era famoso per alcune messinscène di grande effetto; quello della Porte Saint-Martin, roccaforte del movimento romantico, era stato sede dei debutti di alcuni dei più famosi drammi di Hugo, fra gli altri *Marion Delorme* (v. infra), *Lucrece Borgia* e *Marie Tudor*. La destinazione ideale a quelle ribalte discende da una confidenza col dramma spintasi sino alla stesura di un testo versificato, conservato a Villa Sant'Agata insieme a due schizzi in prosa relativi ad altri due drammi³⁴. La redazione di questo testo in versi è una conseguenza diretta dei colloqui con Maffei dell'estate 1846. Una lettera di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi informa che a meno di un mese dal soggiorno di Recoaro Terme l'*Avola* era stata inclusa in una terna di soggetti da vagliare in vista della scelta dell'opera da mandare in scena in primavera a Firenze:

il signor Maestro si occupa del libretto per Firenze; i soggetti sono tre: *L'avola*, *i Masnadieri* e *Macbeth* – Se avrà Fraschini farà *L'avola*, se invece di Fraschini gli danno Moriani, come sembra, allora fa il *Macbeth*³⁵.

Assegnatario *in pectore* della parte di Jaromir, Fraschini era un tenore di forza, tanto da guadagnarsi l'appellativo di «tenore della maledizione» per l'energia che soleva approfondire interpretando la parte di Edgardo in *Lucia di Lammermoor*. Le cose però cambiarono, al Teatro alla Pergola: inizialmente pensata per un tenore – Napoleone Moriani, allora in pieno declino vocale – la parte di Macbeth richiedeva minor forza di quella di Jaromir; scartata l'*Avola*, però, di lì a poco fu scartato anche Moriani, e Macbeth acquisì la voce baritonale di Felice Varesi.

Qualche mese dopo il debutto fiorentino di *Macbeth*, e dieci giorni dopo quello londinese dei *Masnadieri*, l'*Avola* rispunta in un'altra terna di soggetti proposti questa volta da Verdi a Francesco Lucca: «il *Corsaro* [da Byron], oppure *L'avola* (dramma fantastico tedesco) oppure la *Medea* servendomi del vecchio libretto di Romani»³⁶. A questa proposta è verosimilmente collegata

riale di Francesco Giuseppe) in occasione del suo viaggio a Vienna nel giugno, per dirigersi la *Messa da Requiem* e *Aida*.

³⁴ Montemorra Marvin, *Verdi's Unwritten Operas*, p. 191. L'esistenza di questo documento è dichiarata da Gaetano Cesari, nella nota 2 di p. 42 dei *Copialettere*, con queste parole: «di mano del Maestro, fra le *minute* depositate presso il Comune di Milano». Una copia microfilmata si trova all'American Institute for Verdi Studies di New York.

³⁵ Muzio a Barezzi, Milano, 13 agosto 1846, in *Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi*, a cura di L.A. Garibaldi, Milano, Treves, 1931, p. 258.

³⁶ Verdi a Lucca, Londra, 2 agosto 1847, in *Copialettere*, I, p. 42.

la stesura del testo in versi conservato a Sant'Agata. L'informazione è ricavabile da una lettera scritta nel febbraio 1848 da Muzio a Giulio Ricordi: «l'argomento dell'Opera che Verdi ha scritto per Lucca è *L'avola*, un argomento che ha molta affinità coi *Masnadieri*; è tolto da una leggenda tedesca»³⁷. Beninteso, Verdi non aveva composto un'opera; aveva semplicemente redatto il suo «argomento», ovvero un testo verbale che rappresenta il massimo stadio di evoluzione del progetto operistico basato sul dramma di Grillparzer.

7. Keate Kean Dumas

Questo titolo registra l'unica correzione vistosa di tutto l'elenco, verosimilmente imputabile alla scarsa confidenza di Verdi con la lingua inglese. Non è detto che il nome cassato corrisponda esattamente a «Keate», ma questa appare l'ipotesi meno improbabile. L'importante è però il titolo corretto; il quale, forte della contigua attribuzione a Dumas, rinvia a *Kean, ou Désordre et génie*, un dramma andato in scena per la prima volta al Théâtre des Variétés di Parigi il 31 agosto 1836 e visto da Verdi al Teatro Carcano di Milano nel 1845, con Gustavo Modena nella parte del protagonista³⁸.

La *pièce* fa perno sulla figura di Edmund Kean, un attore inglese ammirato da Dumas a Parigi nel 1828 durante una *tourné*e svolta in condizioni fisiche già precarie, tali da condurlo a morte di lì a cinque anni. Kean aveva cominciato la sua carriera a metà degli anni Dieci al Drury Lane di Londra, teatro nel cui comitato artistico sedeva a quel tempo Byron, il quale divenne in breve un suo fervente ammiratore. I trionfi riscossi in patria in una serie di parti shakespeariane (Shylock, Riccardo III, Otello, Jago, Macbeth) lo condussero prima a Dublino, poi in Continente, quindi a New York e in altre città americane. Il successo era però insidiato dal problema dell'alcool, che poco alla volta minò la salute di Kean, sino a farlo accasciare sul palco nella primavera del 1833 nel corso di una recita di *Otello*³⁹.

³⁷ Muzio a Ricordi, febbraio 1848, trascrizione parziale in Conati, *Verdi. Interviste*, p. 122.

³⁸ A. Dumas, *Kean, ou Désordre et génie*, Marchent. Librairie belge-française, Paris-Bruxelles 1837; A. Dumas, *Kean, ossia genio e sregolatezza*, versione di G.G. Tallone, Bonfanti, Milano 1839. L'edizione adottata da Modena per le recite a cui assistette Verdi fu quella «ridotta per le scene da A.A.», pubblicata sempre a Milano da Borroni e Scotti nel 1845. Sull'argomento si veda S. Arancio, *A proposito del «Kean» di Gustavo Modena. Nota*, «Teatro e storia», nuova serie, 1-2009, XXIII, n. 30, pp. 375-389.

³⁹ Un sintetico profilo di Kean si trova nella prefazione all'edizione italiana di A. Dumas, *Kean, o Genio e sregolatezza*, a cura di G. Davico Bonino (Rizzoli, Milano 1984, 2006).

Della biografia di Kean la *pièce* di Dumas mette in risalto due aspetti: il corteggiamento di cui fu oggetto da parte della società aristocratica londinese, a cui l'attore preferiva la frequentazione di pub e taverne, e il suo *affair* con Charlotte, la moglie dell'assessore Cox, una vicenda che nel 1825 lo portò in tribunale e gli impose il pagamento di una pesante ammenda.

Rifuggendo dal modello «ascesa e caduta», Dumas segue la sola ascesa del suo eroe, avvolgendone la figura in una luce radiosa. Il suo dramma è la probabile fonte per il libretto di un'opera di Temistocle Solera, *Genio e sventura*, andata in scena al Teatro Nuovo di Padova nell'agosto del 1843, mentre Verdi era nel pieno delle trattative col Teatro La Fenice per la sua prima opera su libretto di altro autore⁴⁰. Sebbene *Kean* non compaia fra i titoli proposti in quei mesi alla direzione del teatro veneziano, non si può non notare come fra questi compaia la byroniana *Fidanzata d'Abido*⁴¹, ovvero quella *Bride of Abydos* che, apparsa nel 1813, aveva folgorato la mente di Kean al punto da indurlo a portarla in teatro dopo aver scartato – racconta Byron – non meno di 500 altri drammi.

Nell'epistolario di Verdi *Kean* fa capolino nella primavera del 1850, all'epoca dell'avvio delle trattative destinate a condurre al varo di *Rigoletto*. Queste le righe inviate al Presidente del Teatro La Fenice:

Se la Presidenza m'invia le scritture, per guadagnare tempo di a Piave che, qualora non abbia trovato il dramma spagnolo che indicai [*Gusmano il buono*, v. infra], io propongo il *Kean*, che è uno dei migliori drammi di Dumas. Si possono fare tante belle cose in questo dramma senza perdere tempo. Da qui un mese potrei mettermi al lavoro⁴².

Ma, ottenuto di lì a breve il contratto, il progetto-*Kean* finì in ghiacciaia.

⁴⁰ *Ernani*, su libretto di Piave, è la quinta opera di Verdi; le prime quattro (*Oberto, conte di San Bonifacio*, *Un giorno di regno*, *Nabucodonosor*, *I lombardi alla prima crociata*), andate in scena al Teatro alla Scala fra il 1839 e il 1843, sono tutte su libretto di Solera. Il libretto di *Genio e sventura* si è conservato; non altrettanto la musica, composta anch'essa da Solera. Il carteggio fra l'autore e l'amministrazione del Teatro Nuovo è conservato nell'Archivio di Stato di Padova, cfr. P. Faustini, *Vita e melodramma: Temistocle Solera (1815-1878)*, «Annali online di Ferrara – Lettere», I, 2009, pp. 141-169: 151.

⁴¹ Verdi a Mocenigo, Milano, 6 giugno 1843, in M. Conati, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice* cit., pp. 52-53 (cfr. *supra*, n. 11).

⁴² Verdi a Brenna, Busseto, 18 aprile 1850, in M. Conati, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice* cit., p. 195.

Questa la chiusa di una lettera scritta a Piave dieci giorni dopo quella inviata al conte Mocenigo:

Credo non vi sarà più nulla a dire sul contratto. Brenna mi scrive per *Kean*: eppure è un bel soggetto e voi lo vedrete quando col tempo lo farò. Ma, non se ne parli più⁴³.

Invece, benché Verdi avesse ancora dinanzi quarant'anni di carriera, il genio e la sregolatezza di Kean non riuscirono mai a incendiare sul serio la sua fantasia⁴⁴.

8. *Fedra* Euripide – Racine

Una ricognizione su questo «argomento» può partire da un'affermazione di Gabriele Baldini:

In quegli anni, caroselli di soggetti erano girati, sfumando man mano gli entusiasmi, attorno per la fantasia di Verdi: [...] l'*Ippolito* <coronato> di Euripide e la *Fedra* di Racine, – chi propose a Verdi il soggetto di queste ultime due tragedie bisognava proprio che di Verdi non avesse capito nulla. [...] Da ultimo, il Lucca gli propone tre soggetti: *Il Corsaro* di Lord Byron, la *Medea* in un vecchio libretto di Felice Romani [...] e ripropone di nuovo *L'avola* di Grillparzer⁴⁵.

Chissà se Baldini sapeva che un invito a considerare la figura di Fedra era giunto a Verdi nientemeno che da Cammarano. Dopo aver trascritto il testo di un salmo ipoteticamente destinato a essere rivestito dalle sue note, il librettista soggiungeva:

Eccovi alcuni argomenti per la nuova opera di Napoli. *Amore e raggirio* – Niccolò dei Lapi – Ettore Fieramosca. Vi sarebbero ancora

⁴³ Verdi a Piave, Busseto, 28 aprile 1850, in M. Conati, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice* cit., pp. 196-197.

⁴⁴ Né fecero molto i suoi colleghi: l'unico altro lavoro di teatro musicale ricavato in Italia dal dramma di Dumas fu *Edmondo Kean*, opera di Filippo Sangiorgi su libretto di Luigi Scalchi (Roma, Argentina, carnevale 1855).

⁴⁵ G. Baldini, *Abitare la battaglia*, cit., p. 153.

Fedra e *Saul*, ma siccome Mercadante scriverà una *Virginia* sarà meglio, per contrapposto, tenersi ad un subbietto del medio-evo; ed io sarei pel *Fieramosca*, che non fu mai ben trattato in musica, e che rammenta un punto luminoso della Storia patria, in cui le passioni ed i caratteri ben si prestano al Melodramma. Decidete voi⁴⁶.

Cammarano proponeva *Fedra*, soggetto approdato sessant'anni prima al Teatro San Carlo per merito di Paisiello, autore nel 1788 di un'opera su libretto di Luigi Salvioni tratto dalla tragedia omonima di Racine; il quale, inventando il personaggio di Aricia, aveva umanizzato il personaggio di Ippolito, affatto insensibile nel mito greco al potere seduttivo delle donne, e aveva dunque reso il soggetto antico appetibile per il teatro d'opera. I riscontri erano stati lusinghieri, perché da *Phèdre* erano derivate prima *Hypolite et Aricie* di Rameau (Parigi, Académie Royale de Musique, 1733) e poi, nel quadro di un ambizioso progetto di sintesi avviato a metà secolo dalla corte francofila di Parma, *Ippolito e Aricia* (Carlo Innocenzo Frugoni / Tommaso Traetta, Parma, Ducale, 1759). In epoca più recente, ma comunque remota in rapporto alla biografia artistica di Verdi, sulla figura di Fedra gli annali del teatro d'opera annoverano l'opera omonima di Giovanni Simone Mayr su testo di Luigi Romanelli, andata in scena al Teatro alla Scala il 26 dicembre del 1820.

Se a causa della sua scabrosità il soggetto poteva apparire poco in sintonia coi gusti del pubblico, nonché di diversi censori, non si può dire che esso non avesse grandi probabilità d'attizzare la fantasia di Verdi, compositore che proprio in quella fase di svolta della sua carriera stava dirigendo l'attenzione verso personaggi variamente «irregolari» quali Rigoletto o Violetta. È però probabile che Baldini intendesse dire che il teatro di Verdi abbisognava di un protagonista eroico, quale Fedra non è; e magari che Ippolito non è personaggio da ridursi facilmente a tenore. Quali che fossero le intenzioni di Baldini, mette conto precisare che anche Medea, fra i soggetti proposti a Verdi da Lucca, non era un soggetto terribilmente congeniale a un uomo che era stato padre di due figli morti in tenera età⁴⁷.

⁴⁶ Cammarano a Verdi, Napoli, 4 novembre 1848, in *Carteggio*, pp. 80-81: 81.

⁴⁷ A proposito dell'opera composta da Mayr su libretto di Felice Romani si veda P. Russo, *'Medea in Corinto' di Felice Romani; storia, fonti, traduzioni*, Olschki, Firenze 2004.

9. Ad oltraggio segreto segreta vendetta

Calderon

L'appunto di Verdi riproduce con esattezza il titolo della «prima versione dallo spagnuolo», effettuata da Giacinto Battaglia, di *A secreto agravio, secreta venganza*, dramma pubblicato da Calderón de la Barca nel 1635; è dunque verosimile che Verdi lo abbia conosciuto in tale edizione⁴⁸. Sebbene avesse tradotto il dramma direttamente dallo spagnolo, senza la mediazione di altre lingue, per le note introduttive Battaglia fece dichiaratamente leva su quelle che corredano la traduzione francese effettuata da Jean-Joseph Damas-Hinard (*A outrage secret, vengeance secrète*) apparsa a Parigi presso l'editore Barba nel 1835.

Un passo tratto dall'introduzione firmata da Battaglia delinea il nucleo del dramma in termini talmente netti e vividi da rendere improbabile l'eventualità di un passaggio inosservato sotto gli occhi di Verdi:

L'eroe di Calderon, don Lope de Almeyda, è egli pure, al par d'Otello, un prode e rinomato guerriero; ma grave, posato e riflessivo. Egli combatté nelle Indie ove senza dubbio ebbe la sua parte nelle crudeltà che contaminarono la conquista; ma a suo giudizio egli adornò di nuova gloria il nome illustre che gli tramandarono i suoi antenati. Secondo quanto ei ne pensa e come altamente proclama al principiar del dramma,
 El que de vengarse trata
 hasta mejor ocasión
 sufre, disimula y calla
 verun uomo quaggiù può dirsi felice tranne colui il qual mantiene
 intatto sano il proprio onore.

La descrizione riecheggia l'argomento de *L'onor castigliano*, il titolo alternativo – focalizzato su Silva – del libretto che Piave aveva ricavato da *Hernani*. Nel caso di *A secreto agravio, secreta venganza* l'onore sarebbe stato *lusitano*, ma altri elementi del dramma secentesco autorizzano un rinvio alla produzione di Verdi. Per esempio, la protagonista femminile del dramma di Calderón si chiama Leonor e, cosa ancor più ragguardevole, un valletto si chiama Manrico. L'onomastica di *A secreto agravio* sembra condurre insomma da *Ernani* al *Trovatore*; e benché del *Trovador* l'elenco non rechi traccia, è alquanto probabile che Verdi abbia letto il dramma di Antonio García

⁴⁸ P. Calderón de la Barca, *Ad oltraggio segreto segreta vendetta*, Bonfanti, Milano 1838.

Gutiérrez in lingua originale proprio a quest'epoca, in una raccolta conservata ancor oggi a Sant'Agata, acquistata a Parigi fra il 1848 e il 1850⁴⁹.

10. Attala Chateaubriand

Nel caso di questo «argomento» la grafia di Verdi, assai poco nitida, è stata fonte dell'equivoco (*Attila*, non *At[t]ala*) riferito in precedenza. Il nome di Chateaubriand, indotto sulla base del titolo del racconto (*Atala, ou les amours de deux sauvages dans le désert*, 1801) poi inserito dallo scrittore nella quarta parte del *Génie du Christianisme*, è a sua volta identificabile solo facendo ricorso a una certa dose d'immaginazione. Volendo escludere per un attimo l'ipotesi-Chateaubriand facendo leva sul fatto che Verdi scrive «Attala» con doppia «t», e non volendo ritenere questo un mero esempio di consonantismo padano, si potrebbe supporre che redigendo il suo elenco Verdi pensasse a un monaco del VII secolo – Attala, con doppia «t» – di stanza nell'abbazia di San Colombano, nei pressi di Bobbio. Redatta da Giona di Susa, una biografia di questo monaco vissuto non lontano da Busseto esiste, e potrebbe essere stata teoricamente una fonte utile. Ma a parte la difficoltà nel ricondurre a «Giona di Susa» la linea ondulata dietro la quale l'argomento «Atala» con «t» scempra invita a riconoscere Chateaubriand, resterebbe da capire quale elemento della biografia di Attala avrebbe potuto incuriosire Verdi: anche a un'occhiata sommaria, nessuno dei fatti tramandati da Giona in riferimento alla vita e all'opera del monaco medievale si direbbe passibile di sviluppo teatrale. Quantunque sia difficile che Verdi pensasse ad Attala, occorre tenere presente che all'epoca di redazione dell'elenco Verdi era in cerca di soggetti, e dunque di personaggi nuovi; e che *Stiffelio*, l'opera che esemplifica la caduta delle pregiudiziali verso gli argomenti a sfondo religioso, era proprio dietro l'angolo.

Una terza ipotesi, ancor più improbabile di «Attala» ma foriera di indizi utili in vista dell'esame di un altro argomento – «Arria», annotato verso il fondo dell'elenco – riguarda Attalo, uno dei tre sovrani del regno di Pergamo recanti questo nome, trionfatori sui Galati invasori. In particolare Attalo II (220 a.C. – 138 a.C.)

⁴⁹ Rappresentato nel 1836 al Teatro del Príncipe di Madrid e ivi contestualmente pubblicato, *El trovador* fu tradotto molto tardi non solo in italiano, ma anche in francese, all'indomani del debutto dell'opera composta da Verdi sul libretto di Cammarano completato da Leone Emmanuele Bardare (Roma, Apollo, 19 gennaio 1853). Il primo accenno di Verdi al soggetto del *Trovatore* si trova in una lettera scritta il 2 gennaio 1851; sull'argomento si veda l'Introduzione all'edizione critica della partitura, a cura di D. Lawton, *The Works of Giuseppe Verdi*, Serie I, vol. 18, The University of Chicago Press - BMG Ricordi, Chicago - Milano 1992.

godette di grande stima presso il senato romano, secondo quanto attesta Polibio⁵⁰; alla sua fama si deve anche la fortuna nel teatro d'opera settecentesco, testimoniata dal dramma per musica composto da Johann Adolf Hasse su testo di Francesco Silvani (*Attalo, re di Bitinia*, Napoli, Teatro San Bartolomeo, maggio 1728).

La messa a fuoco delle reali intenzioni di Verdi – «Atala», al di là della grafia scorretta e poco nitida del suo appunto – è un'acquisizione importante poiché sottolinea in questa fase l'interesse del compositore per «argomenti» a sfondo religioso. Nello specifico il mediatore era stato Luigi Toccagni, mentore e amico di lunga data di Verdi, ingegnere nonché traduttore del *Génie* di Chateaubriand in un'edizione apparsa nello stesso anno in cui Manzoni aveva dato alle stampe la prima versione dei *Promessi sposi*⁵¹.

Giovane indiana d'America di religione cristiana, Atala ama Chactas, un giovane indiano catturato e condannato a morte dalla sua tribù. Figlia del capo, Atala riesce a farlo liberare, ma egli rifiuta di partire senza di lei, che alla fine acconsente. Per ragioni misteriose, tuttavia, Atala non si concede a Chactas, e cerca anzi di allontanarlo da sé. Errando nella foresta, i due incontrano un missionario, il padre Aubry. Al suo cospetto Atala svela il proprio segreto: sua madre aveva fatto un voto alla Vergine, promettendole la castità della figlia se essa fosse nata sana al termine di una gravidanza tormentata. Così, pur di non rinnegare il voto fatto da sua madre, Atala si avvelena e muore per non cedere alla tentazione dell'amore per Chactas.

I motivi per cui, ad onta dell'interesse testimoniato dall'appunto, Verdi non mise mai in cantiere un'opera su questo argomento possono essere due, collegati ad altrettante opere composte rispettivamente prima e dopo l'ipotesica data di stesura dell'elenco. Il voto di castità è un tema cardinale della vicenda di Giovanna d'Arco, protagonista dell'opera composta nel 1844-45 su libretto di Solera (Milano, Teatro alla Scala, 15 febbraio 1845)⁵²; esso è inoltre un tema incidentale nella ben più complessa vicenda di Stiffelio, opera su testo di Piave la cui composizione occupò Verdi nei mesi centrali del 1850

⁵⁰ Polibio, *Storie*, XXXII, 1-7.

⁵¹ F.A. di Chateaubriand, *Genio del Cristianesimo ovvero Bellezze della religione cristiana*, 4 voll., trad. it. di L. Toccagni, Fontana, Milano 1827. Prima della pubblicazione di questa traduzione, effettuata «sulla sesta edizione parigina», l'opera di Chateaubriand vantava già un discreto numero di traduzioni italiane.

⁵² Particolarmente interessanti sono gli interventi censori che estromisero dalla drammatica scena del Finale III ogni riferimento alla verginità della Pulzella; in proposito mi permetto di rinviare all'introduzione all'edizione critica della partitura, apparsa a mia cura nel quadro dei *Works of Giuseppe Verdi*, Serie I, vol. 7, The University of Chicago Press - Ricordi, Chicago - Milano 2009.

ma la cui genesi affonda le radici negli anni precedenti, intersecando la stesura dell'elenco d'argomenti in cui figura Atala⁵³. Quello della giovane indiana d'America è dunque il caso di un «argomento» facente parte di una costellazione ampia, la quale testimonia nel compositore-drammaturgo un interesse concretizzatosi altrove.

11. *Ines di Castro* Cammarano ? vecchio

Man mano che la lista procede, il corpo della scrittura di Verdi s'assottiglia, la grafia si complica e l'identificazione degli argomenti diviene meno agevole. Nel caso di *Ines di Castro* il problema principale è la decifrazione della parola scritta dopo il nome di Cammarano: l'ipotesi meno improbabile è che essa corrisponda all'aggettivo «vecchio», riferito al libretto da questi scritto almeno un decennio prima per Giuseppe Persiani (Napoli, Teatro San Carlo, 28 gennaio 1835). Meno plausibile è che essa si riferisse in senso stretto all'«argomento», più volte sfruttato nell'ultimo decennio del Sette- e nel primo dell'Ottocento; dal punto di vista di un compositore attivo a metà secolo le opere andate in scena quaranta o cinquant'anni prima erano semplicemente al di fuori di ogni orizzonte. Nondimeno ben nota nell'ambiente culturale in cui Verdi operava era una delle due fonti principali per la storia di Inés, dama di compagnia della figlia del re di Castiglia, promessa sposa dell'erede al trono di Portogallo, Pietro I (XIV secolo): le *Lusiadi* (1572) di Luis de Camões, poema noto in Italia sin dagli anni del «Conciliatore», rivista che nell'autunno del 1818 aveva ospitato sul suo primo numero un'ampia recensione firmata da Sismondi⁵⁴.

L'interesse di Verdi potrebbe essere stato stimolato dalla tragicità della figura di Ines de Castro, segregata dal padre della sposa nel monastero di Santa Clara a Coimbra a causa della procreazione illegittima di tre figli col genero. Malgrado l'accoglimento delle sue scuse da parte del re, Inés fu uccisa ugualmente dai sicari, giustiziati a loro volta da Pietro I; il quale, a suggello dell'incresciosa vicenda, la sposò ufficialmente da morta e la fece seppellire con tutti gli onori.

⁵³ Si veda in proposito l'introduzione all'edizione critica della partitura, a cura di K. Kuzmick Hansell, *The Works of Giuseppe Verdi*, Serie I, vol. 16, The University of Chicago Press - Ricordi, Chicago - Milano 2003.

⁵⁴ L'altra fonte, anch'essa letteraria, è la tragedia *Castro*, di cui era stato autore nel 1558 Antonio Ferreira.

Sulla storia s'innestò presto la leggenda, arricchendo la vicenda di particolari eclatanti quali l'incoronazione del cadavere e altri fatti raccapriccianti che scongiurarono alla fine Verdi di prendere in considerazione l'eventualità di comporre un'opera su questo argomento.

12. *Buondelmonte*

L'argomento successivo pone subito due questioni. La prima è legata all'interpretazione del punto: esso può da un lato significare l'assenza di dettagli oltre al nome di Cammarano, evocato mediante un segno di ripetizione di quanto scritto a proposito dell'«argomento» precedente; dall'altro, esso può costituire un ulteriore segno di ripetizione, e significare come sopra «vecchio». Nel primo caso, il riferimento potrebbe essere al libretto scritto da Cammarano per Pacini, autore della musica per l'omonima tragedia lirica ambientata nella Firenze del Duecento, andata in scena al Teatro della Pergola il 18 giugno del 1845 e replicata in quello del Fondo di Napoli nel 1846⁵⁵. Nel secondo, la vetustà del libretto di *Ines di Castro* sarebbe più o meno analoga a quella del libretto di *Buondelmonte*, trattandosi del libretto dell'opera mandata in scena da Donizetti al Teatro San Carlo di Napoli il 18 dicembre 1834. In questo caso sarebbe tuttavia invalidato il segno di ripetizione sotto il nome di Cammarano, poiché questi non ebbe alcun ruolo nella repentina trasformazione in *Buondelmonte* del libretto di *Maria Stuarda*, opera la cui messa in scena era stata giudicata inopportuna nel teatro principale di uno Stato la cui regina era una discendente della sfortunata regina di Scozia⁵⁶.

Il libretto del *Buondelmonte* allestito in fretta e furia a Napoli per Donizetti era stato tratto da Pietro Saladino dalle *Istorie fiorentine* di Machiavelli, autore che aveva potuto attingere ad almeno due fonti autorevoli, il canto di Cacciaguida (*Par.*, XVI, vv. 140-41) e le *Cronache* di Brunetto Latini. Anche in seguito, la vicenda all'origine della frattura tra Guelfi e Ghibellini avrebbe nutrito la letteratura, come attestano le *Novelle* di Matteo Bandello; le quali,

⁵⁵ Dopo lunghe discussioni con Cammarano, *Buondelmonte* era stato preferito da Pacini ad *Alzira*, libretto poi scelto e intonato da Verdi in occasione del suo debutto al Teatro San Carlo (Napoli, 12 agosto 1845).

⁵⁶ Ricavato dalla traduzione della tragedia di Schiller effettuata da Andrea Maffei, il libretto approntato dal diciassettenne studente di Giurisprudenza Leone Emmanuele Bardare fu intonato da Donizetti l'anno seguente, quando l'opera fu destinata all'inaugurazione della stagione di carnevale del Teatro alla Scala.

in un'edizione pubblicata a Milano proprio nell'anno in cui Verdi nasceva, s'inaugurano con quella incentrata sulla storia di Buondelmonte⁵⁷.

Se per Verdi l'edizione milanese della raccolta di *Bandello* non poté costituire altro che un antecedente lontano, essa non dovette risultare tale a Carlo Tedaldi-Fores, autore di una tragedia pubblicata prima a Cremona e poi a Milano, identificata da David Kimbell col dramma a cui Verdi verosimilmente pensava⁵⁸. Secondo John Black, tuttavia, la fonte più accreditata per il libretto scritto nel 1845 da Cammarano per Pacini è una tragedia di Carlo Marengo apparsa tre anni prima di quella di Tedaldi-Fores⁵⁹; ma probabilmente le fonti furono anche altre, considerando la fortuna riscossa negli anni Venti e Trenta dalla vicenda di Buondelmonte, fra l'altro ispiratrice di un balletto coreografato da Giovanni Galzerani, andato in scena al Teatro San Carlo di Napoli il 4 ottobre del 1827.

La famiglia Buondelmonte è infine protagonista del romanzo *L'assedio di Firenze*, scritto in esilio e in carcere nel 1831-32 dal mazziniano Francesco Domenico Guerrazzi, pubblicato sotto pseudonimo a Parigi nel 1836 (una cinquantina di edizioni fra il 1836 e il 1916). Dopo essere stato accennato il 22 luglio del 1848 a un Piave troppo coinvolto nelle vicende della Repubblica veneziana per potersene occupare, il soggetto – ambientato nel 1529, durante la caduta della Repubblica fiorentina – era stato proposto da Verdi a Cammarano nel settembre dello stesso anno; quindi era stato discusso in dettaglio nella primavera del 1849, durante le trattative che avrebbero condotto a *Luisa Miller*, e considerato per qualche tempo un candidato valido prima di essere abbandonato a causa di ineludibili problemi censorii⁶⁰.

Verdi avrebbe voluto comporre *L'assedio di Firenze* per sfruttare con scene grandiose gli spazi vasti del Teatro San Carlo; egli prevedeva infatti di aprire l'opera con un sermone vibrante volto a esortare i fratelli Buondelmonte alla

⁵⁷ M. Bandello, *Novelle*, 9 voll., Silvestri, Milano 1813-1814.

⁵⁸ C. Tedaldi-Fores, *Bondelmonte*, De Micheli-Bellini, Cremona 1824; poi Bettoni, Milano 1830. Nel suo *Verdi in the Age of Italian Romanticism*, (Cambridge University Press, Cambridge, 1985, p. 138) David Kimbell individua in questa tragedia la probabile fonte di Verdi. Un altro dramma di Tedaldi-Fores – *Beatrice di Tenda* (Tip. De' Classici Italiani, Milano 1825) – era stato sfruttato da Romani per redigere l'omonimo libretto per Bellini (Venezia, La Fenice, 16 marzo 1833).

⁵⁹ C. Marengo, *Buondelmonte e gli Amedei*, Pomba, Torino 1827; cfr. J. Black, *The Italian Romantic libretto*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1984.

⁶⁰ Francesco De Sanctis (*La scuola cattolico-liberale e il Romanticismo a Napoli*, a cura di C. Muscetta e G. Candeloro, Einaudi, Torino 1953, p. 316) riferisce che a Napoli il romanzo di Guerrazzi si vendeva a peso d'oro ed era di difficile reperimento; ad ogni buon conto nella biblioteca personale di Verdi custodita a Sant'Agata c'è un'edizione in tre tomi dell'*Assedio*, pubblicata a Parigi nel 1840.

riconciliazione. Con uno sguardo al futuro, in questa intenzione si può ravvisare un'avvisaglia della revisione a cui trent'anni dopo andrà soggetto, auspice Boito, *Simon Boccanegra* (1881); in particolare, il pensiero va all'aggiunta più notevole rispetto alla versione originale su libretto di Piave (1857), ovvero alla Gran scena del Consiglio che, basata sulle lettere di Petrarca sull'unità nazionale, conclude il primo atto con impressionante forza drammatica.

13. Maria Giovanna Dennery

A *Marie Jeanne, ou la femme du peuple*, dramma rappresentato per la prima volta a Parigi l'11 novembre del 1845 con musiche di scena del direttore d'orchestra del Théâtre de la Porte St. Martin, Auguste Pilati, s'è già fatto cenno nelle pagine introduttive di questa rassegna⁶¹. Poco resta da aggiungere in proposito se non che il lungo soggiorno parigino di Verdi (1847-48) rende quasi influente il ruolo giocato dalla traduzione sollecitamente pubblicata in Italia. L'unico indizio in base a cui la conoscenza da parte di Verdi di questa *pièce* teatrale potrebbe essere collegata a una sua lettura in traduzione italiana è la grafia del cognome dell'autore, riportata nell'elenco secondo quella attestata sui frontespizi delle due edizioni apparse a Milano⁶².

14. Gusmano il Buono dramma spagnolo

Il titolo di questo dramma compare per la prima volta in un passo già menzionato di una lettera scritta da Busseto il 16 marzo 1850, all'epoca delle trattative col Teatro La Fenice di Venezia relative all'individuazione del soggetto per l'opera da mandare in scena la primavera successiva. Nel *post scriptum* Verdi suggerisce a Piave di dare un'occhiata a *Gusmano il buono*, un dramma spagnolo a proposito del quale qualche settimana dopo si esprime in termini entusiastici: «Difficilmente troveremo cosa migliore di *Gusmano il Buono*, nonostante avrei un altro soggetto che se la polizia volesse permettere

⁶¹ A.-P. D'Ennery, *Marie Jeanne, ou la femme du peuple*, Calmann-Lévy, Paris 1845.

⁶² *Maria-Giovanna, ovvero la famiglia del Beone*, dramma in 6 atti dei signori Dennery e Mallan, versione di Pietro del Bondio, Visaj, Milano 1846; esiste anche un'altra edizione, pubblicata lo stesso anno da un altro editore milanese, Borroni e Scotti, il cui traduttore risulta essere Pietro Manzoni, un attore socio dell'Accademia dei Filodrammatici.

sarebbe una delle più grandi creazioni del teatro moderno»⁶³. Anche se alla fine la spunterà *Le roi s'amuse*, ovvero *Rigoletto*, è opportuno riflettere brevemente sugli interrogativi posti dal soggetto accantonato.

L'identificazione del dramma oscilla fra due ipotesi. La prima lo fa coincidere con *Guzmán el Bueno*, una tragedia in tre atti pubblicata nel 1777 a Madrid da Nicolás Fernández de Moratín. L'ipotesi che la riguarda è avanzata da William Weaver in relazione a una proposta fatta a Verdi da Alphonse Royer e Gustave Vaëz, gli autori del libretto di *Jérusalem*, il rifacimento dei *Lombardi alla prima crociata* andato in scena all'Opéra di Parigi il 26 novembre 1847. Nel *post scriptum* di una lettera datata 7 agosto 1850 Vaëz scrive:

Parmi les sujets qui s'offrent au choix il y en a un encore dont Bettini vous avait parlé. Il est celui d'une pièce espagnole intitulée Guzmán el Bueno. Nous avons fait un petit drame sur ce sujet mais il n'est pas encore représenté et nous le sacrifierons volontiers pour le refaire en Opéra pour vous⁶⁴.

Tenore fattosi carico della parte di Arvino nella ripresa dei *Lombardi* che nella stagione fenicea di carnevale-quaresima del 1844 aveva preceduto il debutto di *Ernani*, intorno al 1850 Geremia Bettini era attivo nei principali teatri di Francia. Il rapporto con Vaëz e Royer doveva far data almeno dal 30 dicembre 1846, giorno in cui egli aveva interpretato la parte di Arturo in *Robert Bruce*, un pasticcio con musica tratta da diverse opere di Rossini di cui Vaëz e Royer avevano approntato il testo verbale. Da questa circostanza nasce il rapporto fra il cantante e i futuri librettisti di *Jérusalem*, e di qui quello con Verdi, a cui Bettini avrebbe parlato nell'estate del 1850 della «pièce espagnole» identificata da Weaver con la tragedia di Fernández de Moratín. «Nulla vieta», obiettava trent'anni fa Conati,

che quanto alla proposta fatta da Verdi a Piave [il 16.03.1850, dunque prima della lettera di Vaëz, che è del 07.08.1850] potesse anche trattarsi, benché troppo recente, del capolavoro drammatico di Antonio Gil y Zárate (El Escorial 1796 – Madrid 1861) *Guzmán el Bueno*, rappresentato al Teatro del Príncipe di Madrid nel 1849 (ove questa ipotesi trovasse conferma, costituirebbe un'ulteriore prova per assegnare la [...] lista di Argomenti d'opere a una data

⁶³ Verdi a Piave, Busseto, 28 aprile 1850, (v. *supra*, n. 42).

⁶⁴ W. Weaver, *Verdi. Immagini e documenti*, Becocchi, Firenze 1980, p. 182.

non anteriore al 1849, se non addirittura ai primi mesi del 1850...): L'argomento riguarda il dramma di un padre, ovvero la tragica e patriottica storia del difensore di Tarifa (assedio, 1294), Guzmán, che 'invitato dagli assalitori Mori a consegnare la fortezza in cambio della vita di suo figlio, loro prigioniero, risponde lanciando loro il coltello con cui dovranno sgozzare il ragazzo incitando i suoi a resistere sino alla morte' (Enc spett., V, c. 1297)⁶⁵.

Le indagini rese possibili dagli strumenti bibliografici odierni consentono però di ascrivere la tragedia di Gil y Zárate a una data ben anteriore al 1849: la prima edizione, apparsa a Madrid per i tipi di Repullés, risale addirittura al 1828; e un'altra apparve, sempre a Madrid, nel 1842. Dunque, ammesso che si trattasse del dramma di Gil y Zárate e non di quello di Fernández de Moratín, di cinquant'anni più antico, esso non sarebbe stato «troppo recente» – come affermava Conati – ma perfettamente in linea con le date di stesura, pubblicazione e in qualche caso di traduzione degli altri drammi inseriti nell'elenco. Recente, per converso, era un'opera in musica, [*Don*] *Gusmano il buono ossia l'assedio di Tarifa*, andata in scena a Bologna nell'autunno del 1847⁶⁶. Verdi era a Parigi, immerso nella composizione del *Corsaro*, dunque è da escludere che possa aver visto l'opera di Mattioli e Marliani; ma è parimenti da escludere che – almeno sino all'esperienza traumatica delle Cinque Giornate – la vicenda di un padre pronto a sacrificare il figlio in nome della patria lo lasciasse indifferente.

15. *Giacomo di Valenza* argomento da cavarsi dalla *Storia Sismondi* Capit XXX

Il tentativo d'identificazione di questo «argomento» procederebbe per esclusioni, offrendo la storia almeno tre personaggi con questo nome; ma l'accento verdiano a una *Storia* particolare, quella *delle repubbliche italiane nel Medio Evo* di Sismondi, consente di escludere sia Giacomo I d'Aragona «*El Conquistador*», re di Valencia (1208-1276), sia Jacopo di Valenza, un pittore italiano vissuto a cavallo di Quattro- e Cinquecento e protagonista dell'opera

⁶⁵ M. Conati, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice* cit., p. 257.

⁶⁶ [*Don*] *Gusmano il buono ossia l'assedio di Tarifa*: tragedia lirica in tre atti di Giuseppe Camillo Mattioli posta in musica da Marco Marliani (Bologna, Teatro Comunitativo, autunno 1847), Tip. delle Arti, Bologna 1847.

omonima composta da Ruggero Manna su libretto di Calisto Bassi (Trieste, Grande, autunno 1832).

La traduzione italiana dell'opera di Sismondi, la cui versione originale in francese era stata pubblicata a Zurigo fra il 1807 e il 1824, era apparsa 1831-32;⁶⁷ nel capitolo indicato da Verdi l'autore riassume in questi termini la vicenda di uno studente dell'Alma Mater Bononiensis

Un di costoro detto Giacomo di Valenza, che l'avvenenza della persona, la leggiadria de' modi e l'indole generosa faceano carissimo ai suoi compagni di studio, incontrassi in una chiesa, un giorno di solenne festa, con Costanza de' Zagnoni d'Argela, nipote di Giovanni d'Andrea, il più riputato di tutti i giureconsulti canonisti. Giacomo, rimastone perdutoamente innamorato, dopo avere inutilmente tentata ogni onesta via per piacerle, la rapì a forza dalla propria casa, mentre trovavasi assente il padre, e coll'ajuto de' suoi amici difese disperatamente la casa in cui l'aveva condotta, allorché il padre di Costanza venne ad attaccarlo alla testa del popolo, ch'egli aveva chiamato in suo soccorso. Giacomo di Valenza fu preso dopo lungo contrasto e, la commessa violenza non potendo in verun modo scusarsi, fu condannato dal podestà al taglio della testa, e il giorno dopo la sentenza fu eseguita. Ma gli studenti pretendevano di non essere sottoposti alla giurisdizione degli ordinarij tribunali, o a dir meglio, reclamavano l'impunità dei delitti. L'amore che portavano a Giacomo di Valenza accresceva il loro malcontento, onde la sua condanna, sebbene giusta e meritata, eccitò l'indignazione di tutta l'università; e gli scolari coi loro professori partirono alla volta di Siena, dopo aver tutti giurato di non tornare a Bologna prima di avere ottenuto intero soddisfacimento.

L'ideazione di un'opera ambientata in due città universitarie dell'Italia centrale in epoca medievale non ha lasciato riscontri nella biografia artistica di Verdi. Più del colore e degli elementi di sfondo, sfruttabili al meglio in qualche scena corale, ad attrarre Verdi dovette essere però il tema della giustizia: rapitore e padre offeso sono scambiati di ruolo, rispetto a *Rigoletto*, ma il vero interesse dell'argomento sta nella figura del giureconsulto coinvolto in una vicenda scabrosa; intorno ad esso Verdi avrebbe potuto certamente costruire

⁶⁷ J.-Ch.-L. Simonde de Sismondi, *Histoire des républiques italiennes du Moyen-Âge*, 16 voll. (Gessner, Zürich 1807-24); trad. it. *Storia delle repubbliche italiane dei secoli di mezzo*, 16 voll. (Tip. Elvetica, Capolago 1831-32). I primi volumi dell'edizione originale in francese erano stati recensiti da Pietro Borsieri sul «Conciliatore» (n. 14, 18 ottobre 1818, pp. 223-234), rivista a cui collaborava lo stesso Sismondi (v. *supra* l'accenno alla sua recensione delle *Lusiadi* di Camões, apparsa sul numero inaugurale).

un dramma interessante, ma nulla autorizza a supporre che l'elaborazione sia progredita molto oltre questo appunto.

16. *Arria* da cavarsi dagli annali di Tacito Libro IX

Prosegue con «Arria» la serie degli argomenti «da cavarsi» da opere non drammatiche; ma laddove il rinvio alla *Storia* di Sismondi non poneva problemi, quello agli *Annali* di Tacito ne pone di grossi, giacché il Libro IX indicato da Verdi non è fra quelli conservati. Degli *Annales* rimangono infatti i libri I-VI, i quali coprono il periodo che va da Augusto a Tiberio, e i libri XI-XVI, i quali coprono quello che va da Claudio a Nerone. Dunque, la lacuna riguarda l'impero di Caligola e le propaggini rispettivamente finale e iniziale di quelli di Tiberio e di Claudio; essendo però il libro IX sparito – insieme ai due precedenti e a quello successivo – ben prima di metà Ottocento, c'è da supporre che Verdi abbia compiuto una svista, abbia riportato sul suo foglio un appunto sbagliato o abbia ricavato l'informazione da un'edizione di consumo in cui l'opera di Tacito era riunita secondo criteri diversi dall'originale suddivisione in libri.

Prima di affrontare la questione di Arria, occorre rilevare come il nome sia leggibile con qualche difficoltà nell'appunto verdiano. La grafia poco nitida ha indotto al silenzio anche un esegeta navigato come Chusid, che nella già ricordata Introduzione a *Verdi's Middle Period* scelse di non formulare alcuna ipotesi in merito ai quattro casi più spinosi, *Gusmano il Buono*, *Giacomo di Valenza*, *Elnava* e appunto *Arria*. Nei casi in cui il nome appare trascritto correttamente – si vedano fra gli altri i lavori di Kimbell e Conati⁶⁸ – nessuna ipotesi risulta formulata, come se il rimando bibliografico impreciso di Verdi avesse costituito uno scoglio insormontabile.

Spostando lo sguardo dai libri smarriti a quelli conservati, si constata però come gli *Annali* di Tacito citino ben due donne di nome Arria. Contenuta nel XVI e ultimo libro, la menzione fa riferimento al tentativo di emulazione della madre – Arria maior – da parte di Arria minor, moglie di Trasea Peto, cospiratore nel 66 contro Nerone.

Igitur flentis queritantisque qui aderant facessere propere Thrasea
neu pericula sua miscere cum sorte damnati hortatur, Arriamque
temptantem mariti suprema et exemplum Arriae matris sequi monet
retinere vitam filiaeque communi subsidium unicum non adimere.

⁶⁸ D. Kimbell, *Verdi in the Age*, p. 128; M. Conati, *Verdi. Interviste*, p. 15.

Trasea invita allora i presenti, in preda a lacrime e lamenti, ad allontanarsi in fretta e a non legarsi, coi rischi che già correvano, al destino di un condannato. Cerca di convincere poi Arria, che intendeva seguire la sorte del marito, secondo l'esempio della madre Arria, a rimanere in vita e a non togliere l'unico sostegno della loro figlia⁶⁹.

La vicenda di Arria maior è narrata con ampiezza di dettagli in due epistole, rispettivamente contenute nel Libro III e, limitatamente a qualche cenno, nel Libro IX delle *Lettere familiari* di Plinio il Giovane⁷⁰.

Per una messa a fuoco della figura di Arria maior può essere sufficiente ricordare che questa donna era moglie dello stoico Aulo Cecina Peto, *consul suffectus* dal settembre al dicembre del 37, cospiratore contro Claudio e da questi condannato a morte nel 42 a.C. Inoltre, Arria era madre di Arria minor, di cui riferisce brevemente Tacito (v. *supra*), suocera di Trasea Peto, cospiratore contro Nerone e da questi condannato a morte nel 66 a.C., nonché nonna di Fannia, interlocutrice dell'amico di famiglia Plinio il Giovane, il quale sulla base della sua testimonianza narra la storia di Arria maior nella sedicesima lettera del terzo libro delle *Epistulae*. Dunque, sulla scorta delle informazioni forniteli dalla nipote Fannia Plinio racconta che Arria nascose a Cecina Peto, già malato, la notizia della morte del loro figlio, ne organizzò il funerale e cercò di non turbare mai il marito, dicendogli – stoicamente nascondendo il proprio dolore – che il ragazzo migliorava (*Ep.*, III, 16, 3-6); inoltre, dal racconto di Plinio si evince che Arria era rientrata in barca dall'Illiria per seguire Trasea Peto, quando nel 42 questi era stato condotto a Roma, essendo risultato coinvolto nella congiura di Scriboniano, governatore dell'Illiria, contro Claudio; Arria aveva implorato il capitano della nave di poter salire ma, ottenutone il diniego, aveva affrontato il viaggio da sola su una nave da pesca (7-9); quindi, aveva cercato la morte sbattendo violentemente la testa contro il muro della cella per dimostrare la propria determinazione al suicidio (9-12); da ultimo, aveva preceduto il marito nel gesto finale immergendosi prima di lui il pugnale nel petto e riconsegnandoglielo con le parole «Paete, non dolet» (13)⁷¹.

⁶⁹ Tacito, *Ann.*, XVI 34, 2.

⁷⁰ Plinio il Giovane, *Lettere ai familiari*, introduzione e commento di Luciano Lenaz, trad. di L. Rusca, 2 voll., BUR, Milano 1994, vol. I (Libri I-IX); *Ep.* III, 16, pp. 258-63; *Ep.* IX, 13, pp. 704-19. Ipotizzare un diverso errore di Verdi, che anziché il numero del libro (IX) avrebbe sbagliato a riportare il nome dell'autore e il titolo del libro (Tacito, *Annali*, anziché Plinio, *Epistole*), potrebbe non essere avventato.

⁷¹ Plinio il Giovane, *Lettere*, III, 16, 1-13; un riferimento all'episodio finale si trova anche in *Ep.* VI, 24, 5.

Oltre a costituire un *exemplum* di amor coniugale, Arria era stata dunque protagonista di molte azioni memorabili, tutte oscurate purtroppo dall'ultima, fatto di cui si duole Plinio medesimo:

Videnturne haec tibi maiora illo 'Paete, non dolet' ad quod per haec perventum est? Cum interim illud quidem in gens fama, haec nulla circumfert. Unde colligitur, quod initio dixi, alia esse clariora, alia maiora.

Non ti sembra che tutti questi tratti sian più grandi di quel 'Peto, non fa male', cui essa è arrivata attraverso tali precedenti? Eppure quelle parole hanno raggiunto una fama immensa, delle altre nessuno parla. Dal che si dimostra ciò che io dissi al principio, che alcuni fatti sono più famosi, altri più grandi. Addio⁷².

Nulla autorizza a supporre che Verdi si occupasse personalmente di classici latini; è però possibile che nella sua lista d'argomenti sia confluito qualche suggerimento pervenutogli dai letterati con cui era in rapporto⁷³. Nondimeno, un interesse riferibile a tale ambito è documentato in anni più tardi da una comunicazione scritta in cui, rivolgendosi a Giuseppe Piroli, Verdi dice di star aspettando le lettere di Plinio⁷⁴.

Oltre che dalla letteratura, l'immaginazione di Verdi era nutrita in modo potente dalle arti visive. Il soggiorno romano in occasione dell'andata in scena dei *Due Foscari* (Roma, Argentina, 3 novembre 1844) aveva costituito

⁷² Plinio il Giovane, *Lettere*, III, 16, 13. Infatti le altre testimonianze su Arria maior, a cominciare da quella di Tacito, insistono tutte sul solo episodio della morte: cfr. Cassio Dione, *Storia romana*, introduzione di M. Sordi, trad. di A. Stroppa, note di A. Galimberti, BUR, Milano 1999, vol. VI (libri LVII-LXIII), libro LX, 16, 5-7 (pp. 336-337); Marziale, *Epigrammi*, 2 voll., trad. it. di M. Scandola, BUR, Milano 1996, vol. I, I 13 (pp. 152-55); inoltre Persio, da ragazzo, aveva dedicato ad Arria maior alcuni versi che la madre distrusse su consiglio di Cornutus, cfr. l'introduzione all'edizione della *Satire* a cura di L. Herrmann, coll. Latomus 59, Bruxelles - Berchem, 1962 (*Vie de Perse*, pp. XIII-XIV).

⁷³ Fra i classici latini tradotti a disposizione di Verdi e dei suoi contemporanei si annoverano diverse edizioni fra cui: *Annali di C. Cornelio Tacito tradotti da Ludovico Vittorio Savioli*, co' tipi bodoniani, Parma 1804; *Gli annali di C. Cornelio Tacito*, tradotti in lingua italiana da G. Sanseverino, 10 voll., Piatti, Firenze 1805-15; poi Stamperia reale, Napoli 1815-16. Per quanto concerne Plinio il Giovane, *Le lettere di Plinio il giovane*, tradotte in italiano da G. Tedeschi, Bettoni, Milano 1827; *Le lettere di Caio Plinio Cecilio Secondo* recate in italiano con illustrazioni da G. Bandini, Rossetti, Parma 1832-33; *I dieci libri delle lettere di C. Plinio Cecilio Secondo*, tradotte ed illustrate dal cav. P.A. Paravia, colle annotazioni de' varii, aggiuntevi quelle di E. Gros, Antonelli, Venezia 1837.

⁷⁴ Sull'argomento si veda in questo volume il contributo di Edoardo Buroni (pp. 29-51).

un'occasione formidabile i cui effetti sono documentati nel carteggio intrattenuto per oltre trent'anni (1844-1876) con lo scultore Vincenzo Luccardi⁷⁵. Non è da escludere, quindi, che la menzione del personaggio di Arria nell'elenco di argomenti d'opere possa derivare, oltre che dalla frequentazione diretta o indiretta delle pagine di Tacito e di Plinio, dall'impressione ricavata dall'osservazione del *Galata suicida*.

Conservata oggi in un salone di Palazzo Altemps, questa copia romana dall'originale greco in bronzo si trovava nell'Ottocento nel labirinto di statue di Villa Ludovisi, al Pincio, e i due personaggi che la compongono furono a lungo identificati con Arria e Peto. Oltre che nel 1844 Verdi avrebbe potuto vederla nel 1849, durante il suo secondo soggiorno romano in occasione dell'andata in scena della *Battaglia di Legnano*. A quel tempo la sua immaginazione avrebbe potuto essere già stata nutrita anche dall'osservazione di un'altra statua, in questo caso sicuramente raffigurante Arria e Peto.

Dal 1989 al Louvre, questa scultura – cominciata all'Académie Française di Roma nel 1690 da Jean-Baptiste Théodon e completata negli anni successivi da Pierre Lepautre – si trovava nell'Ottocento nei Giardini delle Tuileries, dove formava un *pendant* rispetto a un altro gruppo – *Enea e Anchise* – scolpito dal medesimo Lepautre. È possibile che Verdi l'abbia vista, durante il suo soggiorno parigino del 1847-48? Come nel caso del *Galata suicida* i documenti tacciono, fatta eccezione per la menzione di Arria nell'elenco di argomenti. In ogni caso, non è difficile immaginare il fascino che una figura di questo tipo poté esercitare sulla fantasia di un compositore-drammaturgo che stava per dar vita alle eroine più indimenticabili di tutto il suo teatro.

17. *Marion de L'orme* Victor Hugo

Di due anni successivo a *Cromwell*, *Marion De Lorme* (1829; rappresentato l'11 agosto 1831 dopo due anni di blocco da parte della censura) è uno dei drammi mandati in scena da Hugo in quel Théâtre de la Porte St-Martin citato da Verdi al termine dell'intervista relativa ai drammi di Grillparzer. Cortigiana accreditata di varie *liasons*, tutte pericolose (fra le altre col Grand Condé e col cardinale Richelieu) Marion de l'Orme (1613-50) fu arrestata per ordine del cardinale Mazzarino e morì poco dopo in circostanze misteriose. La sua figura aveva già nutrito la fantasia di un letterato, Alfred de Vigny (*Cinq Mars*, 1826; da cui l'opera omonima di Charles Gounod, vista da Verdi nel 1877 a Parigi),

⁷⁵ *Carteggio Verdi - Luccardi*, a cura di L. Genesio, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 2008.

e più avanti nutrirà quelle di due autori di teatro musicale, Giovanni Bottesini e Amilcare Ponchielli: i quali la scelsero quale protagonista delle rispettive opere omonime, la prima su libretto di Antonio Ghislanzoni (Palermo, Bellini, 10 gennaio 1862) e la seconda su libretto di Enrico Golisciani (Milano, Scala, 17 marzo 1885). Un po' come nel caso di *Inés de Castro*, tuttavia, la tinta eccessivamente fosca del dramma di Hugo dovette fungere da deterrente per Verdi; il quale, al di là dell'appunto nell'elenco d'argomenti, non tornò più a menzionare Marion de l'Orme.

18. Ruy Blas [Victor Hugo]

Concordemente ritenuto il miglior dramma di Hugo, *Ruy Blas* era stato tradotto l'anno dopo la sua pubblicazione in Francia ed era quindi un soggetto molto discusso e ammirato nell'Italia in cui Verdi aveva avviato il proprio itinerario artistico⁷⁶. Storia di uno schiavo che diventa ministro grazie al fatto che ama, corrisposto, la regina, *Ruy Blas* delinea la situazione tipica delle congiure di palazzo; essa è infatti sfruttata ad arte da un cugino invidioso, Don Salluste, il quale, a suo tempo respinto, vuol vendicarsi della regina e di conseguenza del suo favorito. Divenuto primo ministro, Ruy Blas avvia un nuovo corso riformista che gli procura ammirazione non meno che ostilità; smascherato da Don Salluste, prima lo uccide e poi si toglie la vita.

Intorno a questo soggetto Cammarano aveva cominciato a lavorare nel 1842 per Donizetti, ma il progetto non era andato in porto. Cammarano lo propose a Verdi insieme ad altri argomenti il 22 dicembre 1847 come possibile alternativa ad *Amore e raggiero* (*Kabale und Liebe*)⁷⁷. Varata a fine 1849 *Luisa Miller*, Cammarano tornò sull'argomento nella primavera-estate del 1850, proponendo a Verdi un programma dal titolo *Folco d'Arles*: anche in questo caso, tuttavia, Verdi si mostrò refrattario, e il libretto finì nelle mani di Nicola De Giosa, che ne fece uso nella sua opera

⁷⁶ *Ruy Blas* di Vittore Hugo. Prima versione italiana di L. Masieri, Bonfanti, Milano 1839. Una valutazione di segno contrario di *Ruy Blas* proviene – senza destare sorpresa alcuna – dall'epistolario di Mendelssohn, autore di un'ouverture (op. 95) composta contro voglia nel 1839, per soddisfare una richiesta dell'Altes Theater di Lipsia, che intendeva mettere in scena il dramma di Hugo. Scrivendo alla madre il 18 marzo, una settimana dopo il debutto, Mendelssohn dice «Ich las das Stück, das so ganz abscheulich und unter jeder Würde ist, wie man's gar nicht glauben kann» («Ho letto la pièce; non è da credere quanto sia disgustosa e inferiore a ogni dignità»).

⁷⁷ Cammarano a Verdi, Napoli, 22 dicembre 1847, in *Carteggio* pp. 15-18: 15.

omonima (Napoli, San Carlo, 22 gennaio 1851). Dal dramma di Hugo scaturirà anche, nel pieno della stagione grandoperistica, la creatura omonima di Filippo Marchetti su libretto di Carlo D'Ormeville (Milano, Scala, 3 aprile 1869). Verdi non tornò a considerarlo forse anche perché su un tema analogo aveva già costruito un dramma problematico, al cui rifacimento si dispose con cospicuo spiegamento di mezzi quasi un quarto di secolo dopo: *Simon Boccanegra*.

19. *Elnava*

Kimbell ipotizza che Verdi stesse considerando, quale ultimo argomento del suo elenco, un dramma storico di Michele Cuciniello della Torre (1823-1889) invocato quale antecedente del libretto di Domenico Bolognese per Errico Petrella (*Elnava, ovvero l'assedio di Leida*, Milano, Scala, 4 marzo 1856) in una scheda bibliografica della collezione Rolandi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini)⁷⁸.

L'assedio di Leida fu un episodio memorabile nella Guerra per l'indipendenza delle Province Unite dal regno di Spagna (1568-1648): la resistenza della città (1573-74), guidata da Guglielmo il Silente, era stata premiata da successo; tanto che per eternare il ricordo di questo episodio glorioso nel 1575 Guglielmo il Silente fondò a Leida la prima università dei Paesi Bassi.

Verdi non si appassionò al dramma di Elnava, che posta dinanzi alla possibilità di salvare la patria tradendo l'uomo che ama risolve di agire e poi di uccidersi, così come malgrado reiterati tentativi non aveva messo in cantiere *Gusmano il buono*, di cui *Elnava* costituisce una versione al femminile, al netto della sostituzione del marito col figlio. Nondimeno, la situazione dell'assedio, e segnatamente di un assedio relativo al medesimo quadro storico fa capolino nel catalogo verdiano attraverso il titolo alternativo con cui fu rappresentata, nel 1861 a Milano, *La battaglia di Legnano: L'assedio di Arlem*. L'eroica resistenza di Haarlem assediata da Filippo II di Spagna tramite il Duca d'Alba nel 1572-73 era stata presa a modello da altre città «orangiste» come Alkmaar, e per l'appunto Leida, negli otto decenni di guerra. Quantunque Verdi non abbia avuto un ruolo significativo nell'operazione che consentì alla sua opera di apparire sulle scene milanesi a dodici anni di distanza dal debutto romano, occorre rammentare che ancor prima dell'andata in scena Ricordi, Verdi e

⁷⁸ *Elnava, ossia l'assedio di Leyda* chiude il volume di Michele Cuciniello, *Drammi*, Tipografia dell'Iride, Napoli 1843.

Cammarano pensavano, per ragioni di opportunità politica, di trasferire l'azione altrove⁷⁹.

Sfondo storico a suo tempo dell'*Egmont* di Goethe, la Guerra per l'indipendenza delle Province Unite lo era stato nel 1839 del *Duc d'Albe*, il *grand-opéra* su testo di Charles Duveyrier lasciato incompiuto da Donizetti; opportunamente rivisto – col trasferimento dell'azione dalle Fiandre alla Sicilia – il testo di Duveyrier sarebbe divenuto il libretto per *Les vêpres siciliennes*, l'opera composta da Verdi a Parigi mentre Somma a Venezia cercava di venire a capo di *Re Lear*.

⁷⁹ Verdi a Cammarano, Parigi, 24 settembre 1848, in *Carteggio*, pp. 50-52: 51.

***Il trovatore* di Verdi e Cammarano, da García Gutiérrez**

LORENZO BIANCONI*

Il trovatore di Giuseppe Verdi, creato a Roma nel gennaio 1853, è un melodramma scandaloso. Entusiasma e sconcerta; accende il fanatismo dei melomani e suscita la diffidenza dei critici, benevoli o scettici che siano. A buon diritto è considerata l'opera di Verdi più popolare, sia nel senso del successo folgorante e della vasta diffusione, sia per l'appello diretto, immediato che essa indirizza all'ascoltatore, allo spettatore.

La sua popolarità si può documentare statisticamente. Nella cronologia di Thomas G. Kaufman l'elenco delle 'prime' del *Trovatore* nei teatri del pianeta nell'Ottocento tiene 18 pagine; seguono *Un ballo in maschera* (16 pagine), *Rigoletto* e *La forza del destino* (15), *La traviata* (13). Non solo: in molti paesi, città e teatri *Il trovatore* è arrivato prima del *Rigoletto*, di due anni più anziano, ha dunque fatto da apripista¹. Tra il serio e il faceto Verdi poté scrivere a un amico, da Londra il 2 maggio 1862: «Quando tu andrai nelle Indie e nell'interno dell'Africa sentirai il *Trovatore*»². Ma la risonanza dell'opera si

* *Alma Mater Studiorum* - Università di Bologna.

Questa relazione figurava nel programma del convegno dell'Accademia delle Scienze di Torino del 22 ottobre 2013, ma non ebbe luogo per malattia del relatore. È stata poi presentata, in tedesco, alla Carl Friedrich von Siemens Stiftung di Monaco di Baviera, esattamente un anno più tardi, su cortese invito dei proff. Heinrich Meier e Manfred Hermann Schmid. Ho profitato in vari modi della gentilezza di parecchi colleghi: ringrazio in particolare José María Domínguez, Leo Izzo, Giorgio Pagannone, Elisabetta Pasquini, Sergio Ragni. La ricerca è stata svolta e vede la luce col contributo del Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna.

¹ Per tenerci ai soli anni '50, fu il caso di Melbourne, Bruxelles, Rio de Janeiro, Montréal, Santiago, Bogotá, Parigi, Berlino, Breslavia, Darmstadt, Dresda, Karlsruhe, Praga, Liverpool, Manchester, Dublino, Riga, Amsterdam, Lima, Lugano, Zurigo, Costantinopoli, Boston, Philadelphia, St. Louis, San Francisco, Caracas. Cfr. Th. G. Kaufman, *Verdi and His Major Contemporaries: A Selected Chronology of Performances with Casts*, Garland, New York - London 1990, pp. 398-415 (*Il trovatore*) e pp. 382-397 (*Rigoletto*).

² *Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene*, a cura di A. Alberti, A. Mondadori, [Milano], 1931, p. 17. Di fatto, l'opera fu davvero data a Bombay nel 1864 e due anni dopo a Calcutta, in ambo i casi prima del *Rigoletto*; per quanto concerne l'Africa, *Il trovatore* approdò in Egitto già nel 1855, a Città del Capo soltanto nel 1869. Kaufman (cfr. nota 1) non fornisce cronologie per l'Africa nera. Oggi, invero, la frequenza del *Trovatore*

misura anche su altri parametri. Risulta che gli editori italiani dell'Ottocento abbiano pubblicato la bellezza di 404 parafrasi su motivi del *Trovatore*, dalle riduzioni pianistiche facilitate per principianti sù sù fino alle artificiosissime fantasie da concerto di un Sigismond Thalberg (ca. 1862)³: *Rigoletto* segue con 375 pezzi, *La traviata* con 367. Tra i singoli 'numeri' spicca il cosiddetto «Miserere» del quart'atto con 15 parafrasi, sorpassato soltanto dal quartetto del *Rigoletto* (17)⁴.

Il «Miserere» – l'angosciata supplica di Leonora ai piedi del bastione carcerario, minacciosamente intersecata dal canto dei frati della buona morte, dal rintocco della campana funebre e dal romantico canto d'amore del prigioniero Manrico – assurde invero a quintessenza di quest'opera famosissima. Giuseppe Mazzini, che non stravedeva per Verdi, all'amica Emilie Ashurst Venturi il 31 maggio 1867, l'indomani di una serata all'opera, scrisse: «Again and again I found the *Trovatore* not to my taste»; eppure la scena del «Miserere» gli pareva «an astonishing-wonderful perfect inspiration, descended there I don't know how»⁵. Una testimonianza commovente del favore universale di cui godé questo pezzo lo dà la registrazione dei colloqui che, su incarico della Library of Congress, nel 1938 l'etnomusicologo statunitense Alan Lomax tenne con l'ingravescente Jelly Roll Morton (1890-1941), uno dei pionieri del jazz: appena il discorso cade sulle primissime esperienze musicali del decenne pianista nei bordelli di New Orleans, ecco che riaffiora il ricordo del melodramma italiano – e dalle dita di Morton fluiscono in scioltezza, con languide

nei teatri è un po' affievolita, se dobbiamo credere alle statistiche di *operabase.com* per gli anni 2009-2014: l'opera si piazza al diciottesimo posto della classifica planetaria, *La traviata* al primo; tra l'una e l'altro, *Rigoletto*, *Aida* e *Nabucco* (consultato il 10 gennaio 2016).

³ La mirabile *Grande Fantaisie de concert sur l'opéra "Il Trovatore" de Verdi* di Thalberg, op. 77, Ricordi, [Milano] s.d. (n. di lastra 34155), è cucita nella stoffa evanescente delle immagini oniriche: attacca con l'evocazione trasognata (*Molto lento, pianissimo*) dell'invettiva di Manrico «Ha quest'infame» (n. 14), come se riaffiorasse dalle nebbie del passato; lo stesso tema ritorna poi con impeto muscolare in uno scrosciante *fortissimo*, in dissolvenza con «Condotta ell'era in ceppi» (n. 5), e poi ancora con «Ai nostri monti» (n. 14). Ma il vero *tour de force* combinatorio sta nella sovraimpressione in simultanea di «Stride la vampa» (n. 4; in minore) dapprima con «Ai nostri monti» (n. 14), indi con «Ah, che la morte ognora» (n. 12; entrambi in maggiore). La numerazione dei pezzi del *Trovatore* cui faccio riferimento in quest'articolo è quella dell'autografo, ripresa nell'edizione critica di David Lawton (University of Chicago Press - Ricordi, Chicago - Milano 1992).

⁴ Cfr. P.P. De Martino, *Le parafrasi pianistiche verdiane nell'editoria italiana dell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 2003. Franz Liszt scelse appunto il «Miserere» per la sua parafrasi del *Trovatore*, e il quartetto del terz'atto per quella del *Rigoletto*, entrambe del 1859.

⁵ G. Mazzini, *Epistolario*, LIII, Galeati, Imola 1940 («Edizione nazionale degli Scritti», LXXXV), p. 60.

screziature *blues*, i canti di Leonora e di Manrico⁶. La fortuna cinematografica del *Trovatore* non è da meno, dalla comica di Sam Wood *A Night at the Opera* con i fratelli Marx (1935)⁷ a *Senso* di Luchino Visconti (1954), ambientato durante una recita dell'opera nella Fenice di Venezia (con vistoso anacronismo: nel carnevale 1866, alla vigilia della terza guerra d'indipendenza, il teatro veneziano restò chiuso)⁸.

Anche sul versante dell'industria discografica *Il trovatore* eccede la fama d'ogni altra opera italiana. La Discography of American Historical Recordings della University of California at Santa Barbara⁹ registra per gli anni tra il 1896 e il 1928 ben 217 incisioni di pezzi dal *Trovatore*: del *Rigoletto* sono 177, della *Traviata* 117; questi importi vengono superati soltanto da *Carmen* (249) e dal *Faust* di Gounod (315). Tra di esse, le incisioni del «Miserere» sono una cinquantina, di cui una decina per banda, con la cornetta a piston e il trombone nelle parti di Leonora e Manrico. Fino a mezzo secolo fa capitava di assistere al «Miserere» eseguito in piazza S. Marco dalla banda municipale di Venezia, con la cornetta-Leonora sulla terrazza della basilica e il bombardino-Manrico sulla torre dei Mori.

L'ampiezza e la tenacia di tanta fortuna è autoaffermativa. Nessun capolavoro si manterrebbe così a lungo né si diffonderebbe così in largo, se fosse gravato da implicazioni 'problematiche': a maggior ragione nel caso di Verdi. Il musicista di Busseto non è certo un autore pronò al fascino delle sottili

⁶ La registrazione è oggi disponibile in *Jelly Roll Morton: The Complete Library of Congress Recordings by Alan Lomax*, Rounder 11661-1898-2 (2005), tracce 6 e 7 del CD 1.

⁷ La scena *clou* del film consiste nel «Miserere» intonato con gioioso tripudio dal fidanzatino della giovanissima primadonna, un tenore novellino mobilitato sul campo, essendosi il tenore titolare, vecchio e bolso, presentato tardi a indossare il costume di scena. Di fatto una parte dell'effetto comico, procurato dallo 'slittamento' della 'storia nella storia' – il tenore titolare, furibondo, sta all'improvvisato sostituito come Luna sta a Manrico –, risiede nella deliberata banalizzazione dello stupefacente concertato, trattato come se fosse un duetto d'amore cantato al verone dell'amante. La forzatura è evidente ma a sua volta istruttiva e illuminante: nel *Trovatore* un duetto d'amore in piena regola manca, e a ben vedere il «Miserere» – un duetto sghembo, perché Leonora sente Manrico ma non viceversa – ne fa le veci, sul ciglio dell'abisso. In un primo momento Verdi aveva bensì previsto un duetto del tenore col soprano, a conclusione della parte III (cfr. il «programma» del 9 aprile 1851, cit. qui a nota 34); ma poi d'intesa con Cammarano l'aveva soppresso. In quest'opera tutta agita e cantata col cuore in gola e il fuoco alle calcagna, senza mai requie, non c'era posto per l'indugio, neppure momentaneo, d'un vero duetto.

⁸ La doppia presenza del *Trovatore* in *Senso* – col «Miserere» e con la «cabaletta della pira» – è un'invenzione filmica (geniale) del regista e dei suoi sceneggiatori: non compare nella novella di Camillo Boito.

⁹ Nel sito <http://adp.library.ucsb.edu> (consultato il 20 ottobre 2014).

ambivalenze, agli sfuggenti *doubles entendres*, al rimuginio sui significati reconditi: ha per stella polare la chiarezza, la franchezza, la verità. La sua poetica – nutrita, c'è da credere, dalla lettura delle *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* di Schlegel¹⁰ – punta all'effetto immediato, alla nitidezza morale: quello garantisce l'energia teatrale nella rappresentazione dei conflitti drammatici, questa assicura valori sentimentali durevoli.

Eppure la comprensione critica di quest'opera per tanti versi così cristallina cozza contro due vistose contraddizioni. Da un lato, gli eventi che sottono l'azione dell'opera – la spaventosa vendetta di una zingara ai danni di due giovani cavalieri ignari, sullo sfondo di un terrificante antefatto – sono generalmente considerati, alla lettera, inenarrabili: un caso limite di oscurità librettistica. Dall'altro lato, la provvista di modelli musicali con cui il compositore realizza l'azione – la sequela di arie, duetti, terzetti, cori e pezzi concertati dai contorni taglienti e netti – pare smentire in tronco quella «novità, libertà di forme» che Verdi si aspettava dal suo librettista (lettera a Cesare De Sanctis, 29 marzo 1851)¹¹.

Queste due contraddizioni, e segnatamente la prima, voglio sondare qui, alla ricerca di spiegazioni plausibili. Chiarisco subito che mi occuperò qui della struttura drammatica dell'opera, non della qualità, invero peculiarissima, della sua musica: da sola, richiederebbe un altro saggio; ed è comunque un tema che non attiene in maniera diretta all'argomento di questo convegno, che verte su Verdi e la letteratura drammatica europea. Intendo inoltre prendere in parola Verdi, il librettista, la loro opera: non vado in cerca di sofismi arguti, di retroscena ermeneutici, di messaggi cifrati, bensì di fatti e dati, in quanto si lascino osservare, descrivere e ricostruire¹².

¹⁰ Nella traduzione di Giovanni Gherardini, il librettista dilettante della *Gazza ladra* di Rossini: cfr. A.W. Schlegel, *Corso di letteratura drammatica* (Milano 1817), Il Melangolo, Genova 1977. Sull'importanza di Schlegel nella poetica verdiana e sulla categoria dell'«effetto teatrale», per ottenere il quale «bisogna operare sopra una moltitudine d'uomini radunati, svegliare la loro attenzione, eccitare il loro interessamento», cfr. F. Della Seta, «...non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Carocci, Roma 2008, pp. 149-170: 154-158.

¹¹ La lettera si legge in appendice al *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*, a cura di C.M. Mossa, Parma, Istituto nazionale di Studi verdiani, 2001, p. 387. D'ora in poi il riferimento alle lettere intercorse tra Verdi, Salvatore Cammarano e Cesare De Sanctis (il fiduciario napoletano del musicista) vengono citate col solo rinvio alla data e alla pagina di quest'edizione.

¹² Non cale ripercorrere qui la bibliografia critica sul *Trovatore*, da Abramo Basevi e Nicola Marselli (1859) giù giù fino a Massimo Mila, Julian Budden, Fedele d'Amico (nella raccolta *Forma divina. Saggi sull'opera lirica e sul balletto*, a cura di N. Badolato e L. Bianconi, Olschki, Firenze 2012, pp. 181-187) e Paolo Gallarati (che sta rifondendo la sua *Lettura del "Trovatore"* del 2002 in un saggio organico sulla cosiddetta 'trilogia verdiana' degli anni

1. Una vicenda inenarrabile

L'azione del *Trovatore* è oscura e confusa: a tutta prima, rasenta l'assurdo¹³. Una parte del problema sta nel nocciolo: non vi è forse nel repertorio corrente alcun'altra opera in cui l'antefatto abbia un peso simile e venga svelato così tardi. Dei quattro personaggi primari soltanto uno, la zingara Azucena, la madre adottiva dell'eroe eponimo, conosce l'intero antefatto; due altri personaggi, il soprano e il tenore, non ne sospettano nulla (*quasi* nulla, dovremmo forse dire per Manrico) e decedono prima di apprenderne alcunché; il quarto, il baritono, scopre tutta l'orrenda portata dell'antefatto esattamente 14 battute prima dell'accordo conclusivo: 25 secondi avanti la fine.

In senso generale, la gestione dell'antefatto, ossia la comunicazione di eventi accaduti prima che si apra il sipario, che perciò debbono venir portati a conoscenza dello spettatore mediante relazioni, indagini, relitti, indizi, è spesso problematica nel teatro d'opera: i racconti possono avere il loro fascino poetico (anche nella librettistica), ma la loro efficacia è inficiata dalla non cristallina percepibilità del testo nella recitazione cantata. Peraltro essi risultano refrattari a una drammaturgia – quella dell'opera italiana dell'Otto e del primo Novecento – che, per dirla con Carl Dahlhaus, punta sul «presente assoluto»¹⁴: ciò che importa, ciò cui la resa musicale per mezzo di moduli formali consuetudinari conferisce uno sbalzo teatrale plastico e afferrabile, è il sentimento momentaneo, *hic et nunc*, non il ragionare su eventi che appartengano al passato o su progetti che anticipino il futuro. È però vero per converso che rarissime sono le opere – e rarissimi i drammi di parola – che facciano a meno d'un brandello di antefatto: perfino nel dominio dell'opera *lato sensu* 'comica' intrecci come quelli di *Così fan tutte* o della *Bohème*, dove davvero

¹³50). Cito soltanto i più recenti: M. Chusid, *Verdi's "Il Trovatore": The Quintessential Italian Melodrama*, University of Rochester Press - Boydell & Brewer, Rochester, NY - Woodbridge 2012; e F. Della Seta, «Ma infine nella vita tutto è morte!». Cosa ci racconta "Il Trovatore"?, in *Un duplice anniversario: Giuseppe Verdi e Richard Wagner*, a cura di I. Bonomi, F. Cella e L. Martini, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, Milano 2014, pp. 57-89.

¹³ Così dovette sembrare anche a Salvatore Cammarano, la prima volta che lesse la 'selva' che dal dramma spagnolo doveva aver ricavato Verdi; e Cesare De Sanctis doveva averlo lasciato trapelare. Soltanto così si spiega la replica piccata di Verdi del 29 marzo 1851 a De Sanctis (p. 387): «Egli [*scil.* Cammarano] non m'ha scritto una parola su questo Trovatore: gli piace o non gli piace? Non capisco cosa vogliate dire sulle difficoltà sì pel *buon senso* che pel teatro!!».

¹⁴ Cfr. C. Dahlhaus, *Le strutture temporali nel teatro d'opera*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 183-193: 186 s.; e Id., *Drammaturgia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi, EDT, Torino 2005, pp. 7, 61-71 *et passim*. In ambo i saggi Dahlhaus esemplifica spesso sulla scorta del *Trovatore*.

tutto accade sotto gli occhi dello spettatore, sono casi limite. *Il trovatore* si colloca agli antipodi.

Ciò comporta che una parte dell'azione e dell'interesse del dramma consiste nello scoprire l'antefatto a pezzi e bocconi, sempre però in termini frammentari e da prospettive contrastanti – ciascun personaggio considerandosi vittima d'un altro – e sotto il velo di un terribile mistero. Più precisamente, l'enigma di fondo per lo spettatore risiede nelle ragioni che inducono l'antagonista onnisciente, Azucena, a tenere per sé il proprio segreto.

Che la vicenda del *Trovatore* non si lasci quasi ricapitolare è l'esperienza, banale, di chiunque – docente in classe o studente all'esame di profitto – abbia provato a riferirla. Il che è oggetto topico d'ilarità. Abbondano gli esempi. Si deve all'attore e commediografo napoletano Pasquale Altavilla (1806-1875) una commedia dal titolo *Na famiglia ntusiata pe la bella museca de lo Trovatore* (1860). La burla si regge sul fatto che i convenuti, infervorati dallo spettacolo del San Carlo, si cimentano nel raccontare «il nerboruto argomento», antefatto incluso: ma i fraintendimenti sono esilaranti, i quiproquò catastrofici – Pulcinella finisce per accusare la protagonista Eleonora, una melomane sfegatata, di aver bruciato un bambino –, le conseguenze rovinose, si scompaginano patrimoni e matrimoni¹⁵. Ora, la commedia vera e propria è preceduta da un dialogo (un *trascorso* di poetica) tra Antonio Petito (1822-1876) e l'Altavilla: i due famosi attori-autori, infatuati dalla bellezza del libretto di Cammarano («E lo libretto? – È no geleppo, nce stanno cierte posiziuone de scena che pe fforza s'avevano da sorchià na musica sopraffina»)¹⁶, si arrovelano su come possano cavarne una commedia; scartano varie ipotesi – imitare

¹⁵ Ho visto l'edizione Napoli, Tipografia de' Gemelli, 1860. La locuzione «nerboruto argomento» compare nella scena I, IX (p. 34). Qualche passo della commedia è liberamente parafrasato in R. De Simone, *Il mito del San Carlo nel costume napoletano*, in *Il teatro di San Carlo*, I, Guida, Napoli 1987, pp. 411-441: 424-427. Nel dialogo anteposto al prim'atto si allude a «la vintidojesima vota» ch'è stato dato *Il trovatore* al S. Carlo. Stando alla *Cronologia 1737-1987*, a cura di C. Marinelli Roscioni (*ibid.*, vol. II), l'opera di Cammarano e Verdi avrebbe avuto 42 recite nel 1853, 21 nel 1854, 12 nel 1855, 13 nel 1857, 12 nel 1858 e 21 nel 1859. Un indizio ancor più basso della 'fortuna' dell'opera a Napoli lo fornisce la scheda linguistica di Antonio Vinciguerra su '*trovatore*', voce attestata proprio a partire dal 1853 per designare «i monelli che van cercando, specialmente di notte [...], avanzi di sigari ed altro», soprattutto davanti al S. Carlo (dove al momento d'entrare in teatro i fumatori gettavano via il mozzicone; «Lingua nostra», LXXVI, 2015, p. 27 s.).

¹⁶ «PETITO: E il libretto? – ALTAVILLA: È un giulebbe, ci sono certe posizioni di scena che per forza dovevano sorbire una musica sopraffina» (p. 5). Che il Cammarano sia un drammaturgo di primissima sfera e un poeta prelibato è comprovato, ad usura, dal saggio critico-letterario che ai suoi libretti ha dedicato Emanuele d'Angelo nella sua raccolta *Leggendo libretti. Da "Lucia di Lammermoor" a "Turandot"*, Aracne, Roma 2013, pp. 21-101 (*Lucia di Lammermoor*, *Pia de' Tolomei*, *Luisa Miller*, *Il trovatore*).

un *vaudeville* francese? storpiare i versi dell'opera? far accapigliare il compositore col poeta? mettere una tarantella con le castagnette nella scena del veleno? – finché la molla dell'invenzione comica viene individuata proprio nella indecifrabilità del soggetto: «Potisse fegnere che uno spiega l'argomento de lo trovatore a n'auto, e cchisto po' confonne...»¹⁷, suggerisce Petito: al che l'altro corre via felice a impugnare la penna.

Un po' più sù si colloca l'allegro sarcasmo con cui il critico musicale e musicologo viennese Eduard Hanslick, che pure era di suo un verdiano per la pelle, liquida il lavoro di Cammarano (1877)¹⁸:

Il libretto, attinto dal teatro moderno spagnolo, tratta una vicenda non meno orrenda che oscura. [...] Da bel principio, su una melodia di mazurka, un anziano servo del castello canta una vecchia storia d'inusitata atrocità, nella quale è torvamente implicata una zingara insieme con alcuni bambini rapiti e bruciati. La vecchia Azucena – una traduzione zingaresca dell'insopportabile Fidès [nel *Prophète*] – apre a sua volta il second'atto con un analogo racconto, in tono di valzer triste, d'un bambino bruciato ma non certificato che lei non ha rapito, mentre un altro bambino, che lei ha rapito, non viene bruciato, o viceversa. Nel terz'atto ricompare il vecchio castellano con la sua formidabile memoria per le mazurke e per i bambini rapiti, e subito riconosce nella vecchia zingara una persona che gli sembra avere rapporti assai disdicevoli con bambini bruciati e rapiti. Costei viene dunque condannata al rogo, circostanza che per ragioni meramente musicali non ci sentiamo di biasimare. Quale però dei due cavalieri, se quello che canta da tenore o l'altro che canta da baritono, sia il bambino rapito e bruciato, non lo si verrà probabilmente mai a sapere.

Una scappatoia frequente da questa *impasse* critica – l'enigma di un'opera affascinante basata su un libretto imperscrutabile – consiste nel sostenere che la musica abbia per così dire 'assorbito' e vaporizzato il soggetto. È la

¹⁷ «PETITO: Potresti fingere che uno [dei personaggi] spiega l'argomento del *Trovatore* a un altro, e questo poi confonde...» (p. 7).

¹⁸ E. Hanslick, *Die moderne Oper. Kritiken und Studien*, Hofmann, Berlin 1877, p. 231. Nel suo commento al *Trovatore* Hanslick se la prende anche con Verdi: «È ben concepita la scena nel carcere, Leonora spinge l'amato alla fuga, questi resiste vivacemente, e infine nell'appassionato diverbio s'insinua il tenero canto della zingara, "Ai nostri monti ritorneremo". Peccato che in Verdi tali spunti non si mantengano mai a lungo alla stessa altezza, anzi si traggan dietro con matematica certezza una frase perdutoamente banale. E non è una caduta di livello per mera debolezza, come spesso càpita in Bellini, bensì ricerca ed escogitazione intenzionale, dolosa, della banalità. La chiamerei malavoglia estetica» (p. 232).

mossa, per esempio, del critico Bruno Barilli: «Il *Trovatore* si fa tutto al disopra del libretto, per evaporazione lirica. Il canto scavalca il testo, lo espelle, lo distrugge: la musica fa il dramma da sé sola»¹⁹. Ed è anche quella dell'anglista melomane Gabriele Baldini, che nella sua monografia verdiana postuma, *Abitare la battaglia*, scrive²⁰:

Verdi [...] si era scontrato finalmente con il libretto ideale per musica, e cioè un libretto che consentisse in pieno la vita musicale dei personaggi e quella sola, un libretto, in sostanza, fantasma, che venisse affatto inghiottito dalla musica e, di per sé, una volta completata l'opera, sparisse. E difatto il libretto del *Trovatore* è sparito e nessuno l'ha mai più rintracciato. Di nessun'altra opera di Verdi, com'è noto, si può dire come del *Trovatore* che il libretto non si riesce a raccontare, nel senso che, se anche ci si industria a ripercorrerne tutti gli accidenti, non si tosto si è pervenuti in fondo ci si accorge che la ricerca è a vuoto perché quelli si sono tutti candidamente annullati l'un l'altro, e la memoria non riesce a trattenerli.

Ben detto: ma indimostrabile. In un testo drammatico del teatro romantico un costruito logico ci deve pur essere. L'efficacia teatrale non potrà fondarsi su meri effetti scenici decontestualizzati. Sarà pur vero che si fa fatica a dipanare narrativamente l'intreccio del *Trovatore*, eppure ciascuno spettatore resta scosso dall'opera, più esattamente dall'opera intesa come dramma messo in musica. Il fatto è che l'azione del *Trovatore*, per quanti rompicapi provochi nel tentativo di ricostruirne mentalmente la *fabula*, viene immediatamente compresa da qualsiasi melomane in teatro²¹.

¹⁹ Qui e nelle ultime pagine del presente scritto cito da B. Barilli, *Il paese del melodramma* (1930), Adelphi, Milano 2000, p. 118 s.

²⁰ G. Baldini, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, a cura di F. d'Amico, Garzanti, Milano 1970, p. 235. Sul saggio di Baldini, cfr. F. Della Seta, «...non senza pazzia» cit., pp. 227-238.

²¹ Non occorre ribadire qui che *Il trovatore*, col fardello del suo ingombrantissimo antefatto e l'agnizione dilazionata all'estremo, rappresenta forse il caso limite di divaricazione tra l'intreccio (cioè il risultato della segmentazione del discorso in unità di contenuto) e la *fabula* (cioè il riordino e la selezione delle unità di contenuto secondo la successione temporale e causale degli eventi). La distinzione tra i due livelli di analisi dell'intreccio e della *fabula*, pressoché superflua in un'opera come *Così fan tutte*, è in realtà concettualmente sempre necessaria, e del tutto indispensabile se si voglia dipanare la matassa dell'azione in un dramma come quello di García Gutiérrez. (Prendo a prestito la definizione di 'intreccio' e 'fabula', molte volte argomentata da Cesare Segre, dal suo *Teatro e romanzo*, Einaudi, Torino 1984, p. 15 s.).

Tutto sommato, l'enigma si lascia facilmente risolvere se guardiamo alla costellazione dei personaggi²², la quale in un melodramma è sempre anche una costellazione dei ruoli vocali, e come tale è nitidamente percepibile ai sensi. Nel *Trovatore* la costellazione dei personaggi ricalca direttamente la fonte, il *drama caballeresco* di Antonio García Gutiérrez *El trovador*²³. L'espediente del geniale esordiente spagnolo – era coetaneo di Verdi, aveva dunque 23 anni quando festeggiò il trionfo del suo primo dramma a Madrid il 1° marzo 1836 – consiste nell'aver predisposto due triangoli che combaciano in due vertici (cioè nei due personaggi maschili) e in un lato (cioè nella loro relazione di antagonismo): c'è un triangolo erotico, formato dai tre attori giovani, la nobile Doña Leonor de Sesé, dama della regina d'Aragona, corteggiata da Don Nuño de Artal conte di Luna e però innamorata del misterioso cavaliere Manrique; e c'è un triangolo parentale, al cui vertice sta la zingara Azucena, la madre di Manrique, che il conte di Luna perseguita e condanna per gelosia

²² Il concetto di 'costellazione dei personaggi' – una metafora astronomica – è stato introdotto, ch'io sappia, dai teatrologi tedeschi: cfr. R. Petsch, *Wesen und Formen des Dramas. Allgemeine Dramaturgie*, Niemeyer, Halle a.d. Saale 1945 (cap. VII.6: "Die Gruppierung der Figuren", pp. 288-294); M. Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München, Fink, 1988 (capitolo 5.3.2: "Figurenkonstellation als dynamische Interaktionsstruktur", p. 232 ss.).

²³ Del *Trovador* di García Gutiérrez, giustamente considerato un capolavoro della letteratura nazionale contemporanea, si trovano in commercio svariate edizioni spagnole, spesso ben commentate ed annotate. *El Trovador (drama)*; *Los hijos del Tío Tronera (sainete)*, a cura di J.-L. Picoche e del Centre d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines du XIX^e siècle, Université de Lille III, Madrid, Alhambra 1979, offre l'edizione critica sia della versione originale mista di prosa e versi (basata sulle *Obras escogidas* del 1866), sia di quella interamente versificata del 1851, e in più la parodia burlesca del *Trovador* dello stesso García Gutiérrez, del 1846. Una versione italiana si è fatta attendere fino al 2001 (*Il trovatore*, traduzione di M. Partesotti, prefazione di P. Menarini, Aletheia, Firenze 2001, con testo a fronte), ed è quasi introvabile: gran parte della tiratura bruciò nel rogo di un magazzino di libri a Firenze nei primi anni 2000, destino invero degno del soggetto di questo dramma. Esiste una versione in lingua inglese: *A Translation of Antonio García Gutiérrez's "El Trovador" (The Troubadour)*, a cura di R.G. Trimble, prefazione di J. Whiston, Mellen, Lewinston, NY 2004. C'è infine un'ottima versione francese, corredata di uno splendido saggio critico del curatore-traduttore, l'ispanista Georges Zaragoza: *El trovador / Le Trouvère*, Classiques Garnier, Paris 2011. Verdi dovette valersi dell'edizione spagnola (Repullés, Madrid 1837), presente nella sua biblioteca personale di Villa S. Agata, letta e tradotta anche coll'aiuto della donna assai colta che aveva al fianco (sappiamo che il 6 dicembre 1850 chiese a Ricordi di procurargli un dizionario italiano-spagnolo; cfr. *Carteggio* cit., p. 179). Una versione francese del dramma di García Gutiérrez fu approntata soltanto nel 1855 (cfr. l'edizione Zaragoza cit., p. 74), fu dunque un effetto e non già una concausa dell'opera verdiana, che a Parigi andò in scena con successo nel dicembre 1854 al Théâtre-Italien. Una trattazione d'insieme sulla drammaturgia spagnola del secolo: D.T. Gies, *The Theatre in Nineteenth-Century Spain*, Cambridge University Press, Cambridge 1994.

del rivale e per vendicare il remoto rapimento d'un fratello (cfr. lo schema della costellazione, qui a p. 124)²⁴. Solo all'ultimo minuto Luna apprende da Azucena la notizia, spaventosa, che il rivale da lui testé mandato al patibolo era il suo fratello carnale, da lei rapito tant'anni prima per vendicare l'ingiusta condanna al rogo della madre, e però da lei curato, cresciuto e amato come un figlio proprio, dopo che in preda a uno smarrimento delirante aveva bruciato il *proprio* figlioletto.

Il primo triangolo brilla di luce propria. Coincide in termini addirittura cubitali col modello di base dell'opera romantica italiana come lapidariamente lo descrisse un critico musicale fiorentino nel 1852, lamentando i «meschini argomenti» dei nostri melodrammi, «ove il tenore ama un soprano, di cui il basso è geloso»²⁵. Lo sfondo storico-politico che García Gutiérrez ha dato a questo triangolo – la lotta che decise la successione di Martino il Vecchio re d'Aragona, morto nel 1410 senza discendenti, e condusse all'insediamento sul trono d'Aragona di Ferdinando di Trastámara, suo nipote per parte femminile, a Saragozza intorno al 1412; immagine a sua volta della guerra civile spagnola che dal 1833 oppose il pretendente Don Carlos, cadetto del defunto Ferdinando VII, all'erede diretta Isabella II di Borbone – sbiadisce fin quasi a sparire del tutto in Verdi e Cammarano, e lascia solo qualche sporadico riflesso sul linguaggio musicale della partitura (p.es. nel coro dei Soldati che apre il terz'atto, n. 9).

Ma è evidente che a suscitare l'interesse di Verdi non fu soltanto questo triangolo erotico bensì la sua combinazione con l'altro, quello dell'ignota fratellanza dei due giovani rivali. Più precisamente: ciò che deve aver attratto Verdi è la relazione dialettica tra i due triangoli soprano-tenore-baritono. Una struttura come quella del *Trovador/Trovatore*, che comporta *due* ruoli di primadonna equivalenti, esalta parossisticamente la tensione del costruito drammatico. Se volessimo esaminare il dramma sul metro delle unità pseudo-aristoteliche – operazione che in un soggetto romantico può tutt'al più valere come sfida euristica –, apparirebbe chiaro che una struttura siffatta rinsalda la costituzionale duplicità dell'azione in una paradossale, rapinosa unità.

I due triangoli *non* sono però equivalenti. Il primo è palese, flagrante; l'altro è umbratile, tenebroso. Soltanto Azucena conosce la consanguineità

²⁴ Lo schema è ovvio e lampante. Me l'ero tracciato per conto mio, salvo poi ritrovarlo pressoché identico nella prefazione di Carlos Ruiz Silva alla sua edizione del *Trovador* di García Gutiérrez, Cátedra, Madrid 1985, rist. 2000, p. 70.

²⁵ Il passo è riportato in un importante saggio di Fabrizio Della Seta sulla recezione di Meyerbeer in Italia (cfr. F. Della Seta, «...non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale* cit., pp. 171-190: 189).

di Manrique e Luna. Non solo. Il triangolo erotico è un caso da manuale di «presente assoluto»: verte sul possesso, qui e ora, di una dama bella e fiera, e sulla strenua energia che costei pone nel respingere un pretendente impetuoso ch'ella disprezza (il baritono) e nel votarsi a un romantico bandito cui ella anela (il tenore). Il triangolo parentale va invece a rovistare in un cupo passato, in eventi raccapriccianti – la condanna al rogo di una zingara sospettata di stregoneria – che hanno lasciato una scia di dolore irredimibile; un passato che non passa, che grava opprimente e minaccioso sul presente. Nel primo triangolo fiammeggia la foga dell'amore e dei duelli; nel secondo, balenano i bagliori infausti d'un cumulo di braci inestinte, sotto di cui cova un astio sordo e inesorabile.

I due triangoli s'intrecciano catastroficamente. Manrique/Manrico e Luna, come Leonor/Leonora, sono posseduti anima e corpo dall'impulso dell'amore. Ma nell'istante in cui il Conte (nel quart'atto del dramma, nel terzo dell'opera) intuisce che da dietro il triangolo erotico occhieggia il triangolo parentale, che cioè la zingara catturata col sospetto d'aver rapito tanto tempo fa il fanciullino è la madre di Manrique/Manrico, egli si lascia traviare da un proposito di vendetta immaginato come distruzione totale: con un sol colpo, arrogandosi un potere giudiziario che non ha, si vendicherà di Manrique/Manrico come rivale in amore (e in politica) e di Azucena come delinquente, e con tanta maggior ferocia in quanto dà per disperatamente perduta Leonor/Leonora. Sarà l'esecuzione di questo criminoso proposito di rivalsa a far scattare infine la molla dell'oggettiva vendetta di Azucena: senza ch'ella muova un dito, anzi *contro* la di lei volontà, Luna uccide senza saperlo il figlio del vecchio Conte, il fratello disperso da tempo immemorabile, e in tal modo, di riflesso, 'vendica' l'orrenda morte patita dalla madre di Azucena ingiustamente condannata al rogo dallo stesso vecchio Conte.

Il tema di fondo, arcioromantico, è lampante. Il tema del *Trovador/Trovatore* è per l'appunto l'abominio della vendetta: che conduce alla rovina, distrugge la vita, devasta ciò che l'umanità possiede di più prezioso, l'amore, la sola passione che sia dotata di un'energia contraria altrettanto vigorosa, ma benefica²⁶.

²⁶ Lo riconobbe lucidamente il critico Mariano José de Larra (1809-1837), tre giorni dopo la 'prima' del *Trovador*, nella recensione apparsa il 4 e 5 marzo 1836 sul periodico *El Español*: «Sin embargo, no es la pasión dominante el amor; otra pasión, si menos tierna no menos terrible y poderosa, oscurece aquélla: la venganza. [...] en *El Trovador* [esas dos pasiones] constituyen verdaderamente dos acciones principales, que en todas las partes del drama se revelan a nuestra vista rivalizando una con otra. Así es que hay dos exposiciones: una, enterándonos del lance concerniente a la gitana, que constituye ella por sí sola una acción dramática; y otra, poniéndonos al corriente del amor de Manrique, contrarrestado por el del conde, que constituye otra. Y dos desenlaces: uno, que termina con la muerte de Leonor la parte en que domina el

I crimini che ci si è illusi di vendicare traggono con sé una scia crescente di altri crimini, che ricadono sui vendicatori come sulle loro vittime. S'intuisce l'entusiasmo di Verdi per il soggetto spagnolo. Dopo l'*Ernani* e il *Rigoletto* (tratti da Victor Hugo), *El trovador* gli offriva un inaudito potenziamento di questo tema così centrale nel suo teatro, e lo offriva mettendo in gioco *due* figure femminili in cui l'amore assume una statura colossale, totalizzante, cosmica: l'amor di donna in Leonora, l'amor di madre in Azucena. Per lo stesso uomo, eroe ignaro e impavido²⁷. Anzi, il *menu* della vendetta viene da Verdi e Cammarano addirittura arricchito rispetto a García Gutiérrez²⁸.

Il triangolo tenebroso si fonda beninteso su eventi di un passato assai remoto: ma non per questo si sottrae alla legge melodrammatica del «presente assoluto». Per quanto l'ascoltatore fatichi a tener dietro al racconto di Ferrando al prim'atto, a quello di Azucena al secondo, e all'interrogatorio della zingara al terz'atto, sotto il profilo del sentimento tutti e tre gli episodi appartengono paurosamente al presente, in quanto espressioni immediate vuoi della superstizione (i servi, angosciati dal racconto di Ferrando, sussultano terrorizzati al rintocco della mezzanotte), vuoi della mania di persecuzione (l'implacato incitamento alla vendetta della madre morta perseguita Azucena

amor; otro, che da fin con la muerte de Manrique a la venganza de la gitana. Estas dos acciones dramáticas, no menos interesante, no menos terrible una que otra, se hallan, a pesar de la duplicidad, tan perfectamente enclavijadas, tan dependientes entre sí, que fuera difícil separarlas sin recíproco perjuicio». Cito da M.J. de Larra, *Artículos de crítica literaria y artística*, a cura di J.R. Lomba y Pedraja, Espasa-Calpe, Madrid 1923, rist. 1975, pp. 190-209: 199, che ha il pregio di riportare anche i passi dell'articolo di giornale espunti dall'edizione letteraria (completata dopo il suicidio dell'autore), *Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, Repullés, Madrid 1835-1837.

²⁷ Va detto che a questo riconoscimento Verdi giunse soltanto cammin facendo. Nell'accennare per la prima volta l'argomento del *Trovador* a Cammarano (1° gennaio 1851; p. 180) scrisse: «A me sembra bellissimo; immaginoso e con situazioni potenti. Io vorrei due donne: la principale la *Gitana* carattere singolare, e di cui ne trarrei il titolo dell'opera: l'altra ne farei una comprimaria». La realtà dell'opera compiuta dimostra che a conti fatti il ruolo di Leonora come prima primissima donna fu da Verdi pienamente riconosciuto.

²⁸ Cammarano a Verdi il 26 aprile 1851 (p. 196 s.): «Voi dite che Azucena è il contrasto dell'amor filiale e dell'amor materno, dell'affetto per Manrico e della feroce sete di vendetta: e pure ho lette e rilette le sue scene, né trovo sillaba che a ciò [*scil.* alla brama di vendetta] si riferisca. [...] ella [*scil.* l'Azucena del *Trovador*] non pensa più alla vendetta. [...] Invece la mia Azucena nudre ancora lo spirito della vendetta [...] per straziare il cuore del figliuolo di chi le avea fatto morire la madre. [...] La mia Azucena (come ho notato sopra) ha il ticchio della vendetta, e non potendo meglio, vuol godere del martirio di De Luna, rammentadogli l'orrenda morte del fratello» (p. 196 s.). E a cose fatte, il 1° gennaio 1853, a proposito dei tagli da lui medesimo inflitti alla verseggiatura dell'ultima scena, Verdi scrive a De Sanctis (p. 401): «la più gran parte del dramma [...] si racchiude [...] in una parola... *vendetta!*».

come un'ossessione inestinguibile), vuoi dell'inquisizione prepotente e violenta. Nel finale ultimo il compimento della vendetta – la vendetta soggettiva di Luna ai danni di Manrique/Manrico e di Azucena, quella oggettiva di Azucena, o per meglio dire della madre morta, ai danni di Luna – altro non è che un terrificante *replay* del passato.

Peraltro il meccanismo della 'presentificazione' (*Vergegenwärtigung*) è saldamente radicato nel procedimento retorico dell'ipotiposi, ossia della rappresentazione al vivo dell'oggetto evocato, come se lo spettatore l'avesse davanti agli occhi. L'espedito più rudimentale ed efficace dell'ipotiposi, in poesia, sta nel passaggio repentino dal tempo verbale passato al tempo verbale presente²⁹, proprio come accade nel racconto di Ferrando («ed ecco, in meno che il labbro il dice,...»; n. 1), nel racconto di Manrico («... ei già tocco il suolo *avea*: [...] quando *arresta* un moto arcano...»; n. 6), e con maiuscola evidenza nel racconto di Azucena (n. 5): «Condotta ell'*era* in ceppi [...] Quand'*ecco* agli egri spirti come in un sogno *apparve*, [...] il noto grido *ascolto*: | Mi vendica! La mano convulsa *tendo*, *stringo* | la vittima... [...] e innanzi a me *vegg'io* | dell'empio Conte il figlio... [...] Mio figlio *avea* bruciato!»; dove lo spasmo dell'ipotiposi si accascia tanto più sconsolatamente nella prostrazione del tempo preterito. A questo procedimento corrisponde in partitura, esattamente, lo sconvolgimento nel metro e nel melos e nella forma, passando dall'*Andante mosso* in $\frac{6}{8}$ e dall'*Allegretto* in $\frac{3}{8}$ della reminiscenza di «Stride la vampa» (il «valzer triste» di Hanslick) allo scatafascio dell'*Allegro agitato* in $\frac{6}{8}$.

2. Dal dramma di parola al melodramma

Dato per scontato che nel ridurre il dramma spagnolo al formato di un melodramma italiano Verdi e Cammarano ne abbiano dovuto sfrondare più d'un ramo, hanno però mantenuto intatta la struttura di base, i due triangoli. Le hanno conferito musicale realizzazione. La legge di base del teatro d'opera – esattamente all'opposto del motto di Figaro nel *Barbier de Séville*, «ce

²⁹ Esempi da manuale dell'ipotiposi nella poesia drammatica moderna sono il racconto del sacco di Troia nell'*Andromaque* (III, VIII) e, spinto a un grado supremo di virtuosismo, il *récit* di Thérémène nella *Phèdre* di Racine (V, VI). La figura retorica piaceva ai librettisti romantici: ipotiposi famosissime sono nel sogno di Pollione (*Norma*, I, II: «Meco all'altar di Venere | *era* Adalgisa in Roma | [...] | Quando fra noi terribile | *viene* a locarsi un'ombra...») e nel racconto alla fontana di Lucia (*Lucia di Lammermoor*, parte I, IV: «*Regnava* nel silenzio | alta la notte e bruna... | [...] | Ed *ecco* su quel margine | l'ombra *mostrarsi* a me...»), regolarmente attuate col passaggio repentino dal maggiore al minore o viceversa.

qui ne vaut pas la peine d'être dit on le chante» – è infatti che ciò che importa dev'essere cantato. Se osserviamo la distribuzione dei quattordici 'numeri' della partitura del *Trovatore* sui quattro personaggi principali, e dunque sui due triangoli, vediamo che per tutte le relazioni interpersonali è previsto almeno un 'numero' *ad hoc* (cfr. congiuntamente l'ossatura dei pezzi, qui a p. 125, e lo schema della costellazione arricchito, a p. 124). Con una eccezione, che conferma la regola: Leonora e Azucena onninamente si ignorano nel dramma spagnolo e onninamente si ignorano nell'opera; in un solo 'numero' compaiono entrambe in scena, il finale quarto (quinto nel dramma), ma – moribonda l'una per il veleno, l'altra per lo sfinimento – si ignorano.

Verdi e Cammarano hanno dovuto comprimere o spuntare parecchie cose nel dramma di García Gutiérrez (cfr. la sinossi del dramma e del libretto alle pp. 148-151). Si tratta in parte di ovvi adattamenti alle dimensioni di un libretto d'opera, ottocento versi circa; in García Gutiérrez, che nella prima redazione del dramma (quella nota a Verdi) mescola la prosa ai versi, sono più del doppio³⁰. Il narratore Ferrando – la 'memoria storica' in casa degli Artal – cumula tre figure di servitori, Guzmán, Jimeno e Ferrando, che nell'originale si spartiscono le tre distinte narrazioni, quella del rogo della vecchia zingara, quella delle scorribande notturne della sua anima, e quella del tormentato corteggiamento di Leonor da parte del giovane Luna. Cade Don Lope de Urrea, il confidente di Don Nuño, una mera 'spalla', accessorio sempre necessario in un dramma di parola, spesso superfluo in un melodramma. Cade il personaggio, essenzialmente ridicolo, del fratello di Leonor, Don Guillén de Sesé, che nel dramma impersona l'orgoglio nobile della famiglia – alla stregua del ben più temibile Enrico Ashton, il fratello di Lucia di Lammermoor – in opposizione alla sfrenata passione della sorella per l'ignoto bandito.

Altri tagli, altre attenuazioni si devono alla necessità di prevenire i divieti della censura: mai e poi mai, nell'Italia di metà Ottocento, e perdipiù a Roma, sarebbe stata consentita la messinscena di un dramma in cui una giovane, credendosi vedova dell'uomo amato, decide di prendere i voti per sottrarsi a un matrimonio aborrito ma getta il saio alle ortiche appena l'amante ricompare, e si lascia da lui rapire: in García Gutiérrez è la materia centrale della seconda e della terza *jornada*. Perciò, con scaltra autocensura preventiva, Verdi e Cammarano hanno cumulato le due scene del convento di clausura – la comparsa del trovatore in parlatorio; l'assalto di Luna al convento, sventato dalle

³⁰ Come s'è già detto (cfr. nota 23), García Gutiérrez nel 1851 pubblicò una versione del *Trovador* integralmente versificata, che conta 2273 versi; ma evidentemente dovette considerare la prima versione, mista di prosa e versi alla maniera di Shakespeare, come versione preminente, se la adottò per le sue *Obras escogidas* del 1866.

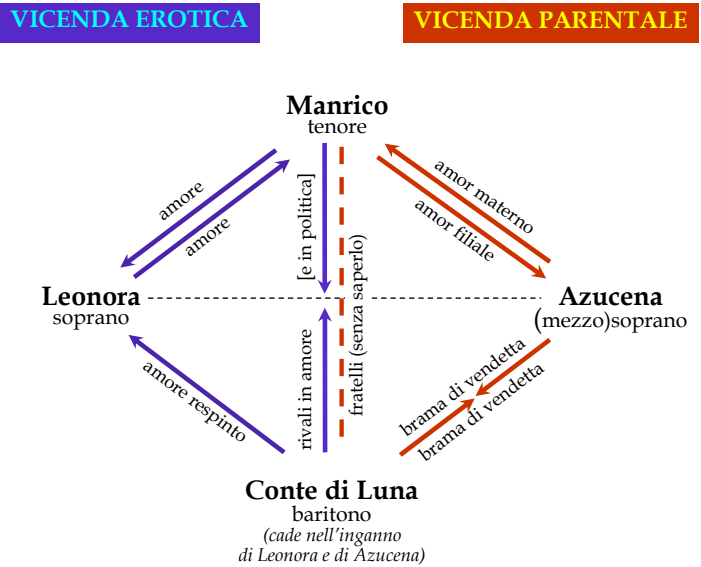
milizie di Manrique – in un unico Finale II (n. 8), dove la giovine, un attimo *prima* di pronunciare i voti, sul sagrato di un non meglio precisato «antico edificio»³¹, viene sottratta dal trovatore («dal ciel disceso») alle sgrinfie del nobile che la voleva rapire³². Talché, paradossalmente, dall'attenuazione deriva un potenziamento dell'impatto spettacolare³³.

Alcuni tagli furono determinati dalla diversa economia che governa i due sistemi estetici, dramma di parola e melodramma. È questo il caso in particolare della seconda sequenza di scene nell'atto IV del *Trovador*, corrispondente al secondo quadro della parte III nell'opera. Nella scena IV, v García Gutiérrez ha disposto un angosciato monologo di Leonor: barricata con Manrique nella rocca di Castellar sotto assedio, tormentata dalle colpe di cui s'è gravata fuggendo dal chiostro con l'amante e vivendo con lui in contumacia, atterrisce all'idea della maledizione divina che li travolgerà: «¿Esposa yo de Dios? No puedo serlo; | jamás, nunca lo fui... [...] | Ya con eternos vínculos el crimen | a su suerte [*scil.* di Manrique] me unió... nudo funesto, | nudo de maldición que allá en su trono | enojado maldice un Dios terrible». Nella scena successiva, IV, VI, c'è poi una pagina di altissima poesia, nevralgica nel costruito sentimentale del dramma cavalleresco: il sogno di Manrique. Il trovatore si risveglia da un incubo angoscioso, «un sueño, una ilusión, pero horrorosa», «una imagen atroz» che come spettro lo perseguita dal di del racconto di Azucena. Sognava di starsene sulle sponde della laguna ai piedi della rocca, cantando sul liuto a Leonor, quando un lampo sinistro venne a colpire la fronte della donna amata: uno spettro «como ilusión fantástica vagaba | con paso misterioso | y un quejido lanzando

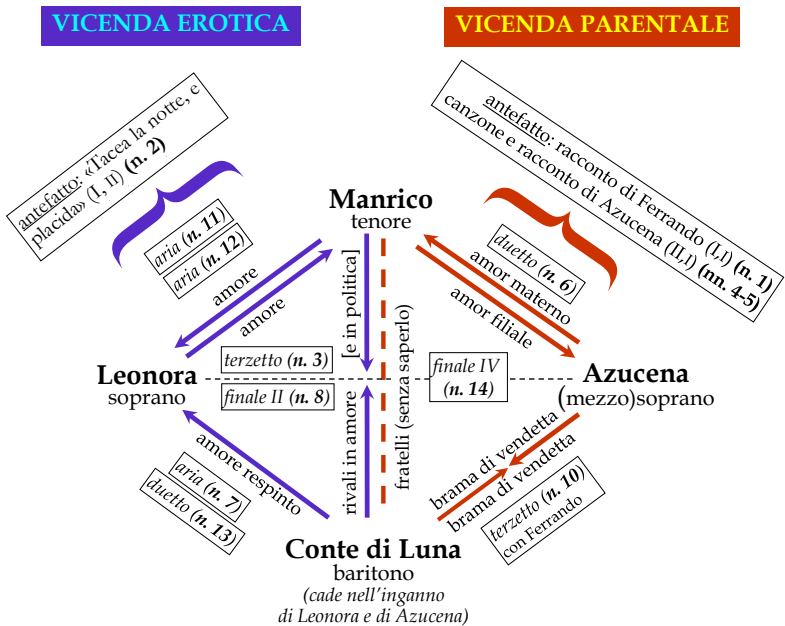
³¹ Così la didascalia per la 'prima' al Teatro Apollo di Roma, gennaio 1853. Altra variante eufemistica: «Atrio interno di un luogo di ritiro» (Milano, Scala, autunno 1853; Napoli, 1857). Poi sempre più spesso, dai libretti Ricordi per Padova e Bergamo 1853 in avanti: «Chiostro d'un cenobio». Le correzioni pretese dalla censura romana sono compendiate nel *Carteggio* cit., alle pp. 409-413 (a p. 410: «Vestibulo interno di un Cenobio» diventa «Vestibulo interno di un antico edificio»).

³² Cfr. le lettere di Verdi del 4 aprile 1851 (p. 188: «La scena della Monacazione bisogna lasciarla [...] ed anzi bisogna cavarne tutto il partito, tutti gli effetti possibili. Se non volete che la Monaca fugga volontariamente, fate che il Trovatore (con molti seguaci) la rapisca svenuta»); di Cammarano del 26 del mese (p. 195 s.: «Soppressa per fatto di Censura la scena della fuga dal Monistero (lo che ha recato vantaggio, parmi, a quella del tentato ratto, specialmente sotto la veduta melodrammatica, [...])»; e di Vincenzo Jacovacci, impresario del Teatro Apollo di Roma, del 18 novembre a Cammarano (p. 230, a proposito delle cautele da adottare nei confronti dei censori romani: «Nel Vestibulo si avanzerà Leonora per entrare nel chiostro. Senza nominar Chiesa, Convento, e voti»).

³³ È questa la scena prescelta dall'editore Ricordi per la vignetta sul frontespizio dello spartito oblungo pubblicato nel 1853, nn. di lastra 24842-24863 (1853; la si vede in *Carteggi* cit., tav. XVI).



Costellazione dei personaggi principali del *Trovatore*.



Costellazione dei personaggi col riferimento ai numeri chiusi.

***Il trovatore*, dramma in quattro parti
di Salvatore Cammarano e Giuseppe Verdi (Roma 1853)**

Atrio nel palazzo dell'Aljafería [a Saragozza]

I,1 **n. 1** **Introduzione** [FERRANDO, Coro di servi]

Giardini del palazzo ... marmorea scalinata, ... La notte è inoltrata; dense nubi ... luna.

I,2 **n. 2** **Cavatina** [LEONORA]

I,3-5 **n. 3** **Scena, Romanza e Terzetto** [LEONORA, MANRICO, LUNA]

Un diruto abituro sulle falde di un monte ... Nel fondo ... arde un gran fuoco. I primi albori.

II,1 **n. 4** **Coro di Zingari e Canzone** [AZUCENA]

n. 5 **Racconto** [AZUCENA]

II,2 **n. 6** **Scena e Duetto** [AZUCENA, MANRICO]

Chiostro d'un cenobio ... È notte.

II,3 **n. 7** **Scena ed Aria** [LUNA]

II,4-5 **n. 8** **Finale II** [LEONORA, MANRICO, LUNA, FERRANDO,...]

Accampamento ... Da lungi torreggia Castellar.

III,1 **n. 9** **Coro** [Soldati]

III,2-4 **n. 10** **Scena e Terzetto** [AZUCENA, LUNA, FERRANDO]

Sala adiacente alla cappella in Castellar.

III,5-6 **n. 11** **Aria** [MANRICO]

Un'ala del palazzo dell'Aljafería. All'angolo una torre ... Notte oscurissima.

IV,1 **n. 12** **Scena ed Aria [col «Miserere»]** [LEONORA, con MANRICO]

IV,2 **n. 13** **Scena e Duetto** [LEONORA, LUNA]

Orrido carcere ... smorto fanale ...

IV,3-4 **n. 14** **Finale ultimo** [AZUCENA, MANRICO, poi LEONORA, LUNA]

L'ossatura del *Trovatore*: i quattordici numeri chiusi della partitura.

lastimoso | que el nocturno silencio interrumpía; | [...] y envuelta en humo la feroz fantasma | huyó, los brazos hacia mí tendiendo: | “¡Véngame!” dijo, y se lanzó a las nubes: | “¡Véngame!” por los aires repitiendo». Ed ecco che, voltosi verso la donna amata, «sólo hallé a mi lado | un esqueleto, y al tocarlo osado | en polvo se deshizo, que violento | llevóse al punto retronando el viento». L'ossessione di Azucena ha contagiato il figlio adottivo.

Verdi non volle un monologo di Leonora nella parte III: dopo vari tentennamenti aveva dato ascolto a Cammarano e attribuito alla primadonna la regolamentare Cavatina di sortita al prim'atto (n. 2); il che non fu soltanto un ossequio alle «convenienze teatrali», bensì una necessità lapalissiana di drammaturgia musicale, essendo Leonora il fulcro del triangolo erotico, che in quel punto – un attimo prima del duello tra i due maschi in amore – importava infiammare³⁴. Verdi pretendeva d'altro canto l'aria di Leonora nella quarta parte, insieme con la scena del «Miserere» (n. 12), là dove García Gutiérrez (V, II) aveva comunque piazzato un monologo della protagonista, il terzo, dopo il monologo nel convento (II, VI) e quello appunto nella rocca di Castellar (IV, V)³⁵. Dall'orrido sogno del trovatore, nell'ossatura del melodramma che Verdi propose a Cammarano il 9 aprile 1851, sarebbe invece dovuta derivare la grand'aria del tenore, seguita poi dal regolamentare duetto d'amore col soprano, inframmezzato dall'arrivo di Ruiz con la notizia della cattura della gitana e infine la corsa del trovatore al salvataggio della madre³⁶. Ma infine i due autori decisero che quest'altro 'racconto' – un racconto di secondo grado, oltretutto – sarebbe stato di troppo in un'opera già onusta di narrazioni, tutte peraltro incentrate sul rogo infausto; e decisero altresì di sacrificare il duetto, surrogandolo nell'aria di Manrico n. 11, che nel suo Tempo di mezzo assorbe «l'onda dei suoni mistici» dell'imminente (e mancato) matrimonio, salvo poi disbrigare in poche parole *à côté* (nel 'ponte'

³⁴ La curiosa riluttanza di Verdi a concedere la Cavatina iniziale a Leonora, regolarmente prevista da Cammarano nel suo «programma» dei primi d'aprile 1851 (p. 184), è documentata nelle lettere del 4 e 9 aprile (pp. 188 e 190), e coincide col già citato pregiudizio – non saprei come definirlo altrimenti – che fin dall'inizio lo aveva indotto a concepire Leonora come una «comprimaria» rispetto al «carattere singolare» della gitana (cfr. nota 27): salvo poi ricredersene nei fatti.

³⁵ Lettera del 9 aprile 1851, p. 190 s.: «Desidererei che lasciaste la grand'Aria!! Se temete di dare troppa parte ad Eleonora lasciate la Cavatina» (il n. 2); e nel suo «programma»: «10. Grand'Aria – Leonora, intercalata col canto dei moribondi e Canzone del Trovatore» (n. 12).

³⁶ «8. Rec. Leonora. Rec. e racconto del sogno di Manrique seguito da | 9. Duetto fra Lui e Leonora. Scopre alla fidanzata che è figlio d'una Zingara. Ruiz annunzia che sua madre è prigioniera fugge salvarla... et...» (p. 191).

della cabaletta della «pira») la rivelazione della discendenza da una gitana³⁷.

In qualche altro caso – e qui il discorso sulle tecniche drammatiche si fa più interessante – Verdi o Cammarano hanno ritoccato la sequenza e la presentazione degli eventi in vista dell'efficacia drammaturgico-musicale. L'equivoco dell'incontro notturno – Leonora sente il canto di Manrico e si precipita in giardino per abbracciarlo ma nella tenebra scambia il Conte per l'amante – appartiene in García Gutiérrez all'antefatto immediato dell'azione, viene riferito da uno dei tre servitori nell'esposizione come incidente occorso la notte prima (I, I), e viene poi fatto oggetto di narrazione in due scene consecutive di Leonor, dapprima con la confidente, Jimena, alla quale esprime il proprio trambusto per il quiproquò (I, III), indi con Manrique, che in un ampio diverbio gliene chiede conto e ragione (I, IV). Leonor gli ribadisce la propria devozione, al che egli sbotta nella solenne dichiarazione: «Me amas, ¿es verdad?, lo creo, | porque creerte deseo | para amarte y existir». (L'amore, la volontà e la necessità dell'amore, sono per l'eroe romantico inesorabile destino.) Indi Leonor, al sopraggiungere di Nuño, si allontana: e i due giovani rivali si affrontano a tu per tu, in assenza della donna; talché manca, in García Gutiérrez, l'effetto formidabile dell'unisono – sentimentale non meno che canoro – di Manrico con Leonora. La decisione di Verdi di spostare queste scene chiave dagli appartamenti di Leonor per collocarli sotto il faro della «luna che mostrasi dai nügoli» nel giardino del palazzo – ossia dal dibattito su un turbamento recente alla flagranza di un evento in atto – ha fornito la miccia per l'esplosivo terzetto (n. 3), che nel Finale primo dà folgorante corpo sonoro al triangolo amoroso.

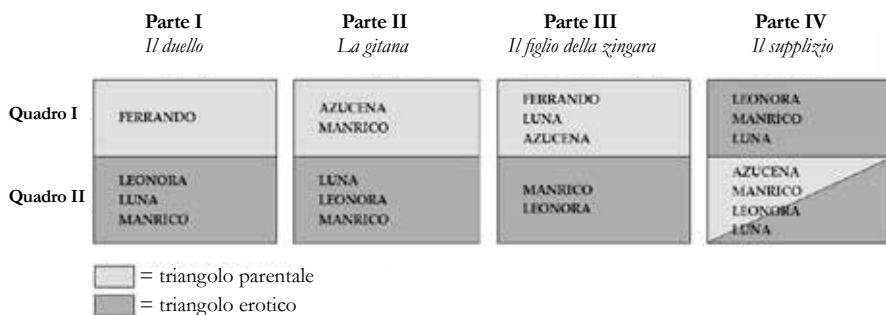
Del pari, all'ultim'atto Verdi e Cammarano riducono le tre mutazioni sceniche – davanti alla prigione; poi nel palazzo del Conte; infine dentro il carcere – a due soltanto: il convulso diverbio del Conte con Leonor, che nell'opera diventa un infuocato duetto (n. 13), viene dibattuto sotto «un'ala del palazzo dell'Aljafería», ossia sulla pubblica via, in dispregio di ogni verosimiglianza scenica, ma con tanto più bruciante impellenza. Nella stessa sequenza di scene i due autori intervengono anche su un punto minuscolo ma cruciale, quello che concerne l'assunzione del veleno procurato da Ruiz a Leonor. Nessuno in teatro noterebbe la minuscola fiala, se in un macabro dialoghetto il servitore non riferisse per filo e per segno alla dama quanto cara

³⁷ Cammarano a Verdi il 26 aprile 1851 (p. 196): «Ho tolto il racconto del sogno di Manrique perché superfluo, e perché abbiám già i racconti di Ferrando e di Azucena». Nel suo «programma» del 9 aprile Verdi aveva mantenuto il sogno di Manrico (cfr. la nota precedente). E infatti, sempre nella lettera del 26 aprile (*ibid.*), Cammarano era disposto a transigere sul sogno: «Che Manrique narri il sogno; lo narri pure: può venirvi un buon brano di musica, e quando piacerà, nessuno dirà ch'è soverchio».

gliel'abbia venduta l'esoso mercante ebreo (V, 1); caduto il dialoghetto, nell'opera nessuno noterebbe la presenza del veleno, racchiuso com'è nel castone dell'anello di Leonora – pretende davvero troppo dalla sagacia dello spettatore l'evasiva didascalia di Cammarano: «I suoi occhi [*scil.* di Leonora] figgonsi ad una gemma che le fregia la mano destra»³⁸ –, non fosse che la torva figura cromatica dei bassi su una cadenza plagale minore nel *tremolo* degli altri archi focalizza l'attenzione dell'ascoltatore su quello sguardo intento (nel recitativo che precede il n. 12). Ora, nel dramma spagnolo, dove la presenza della fiala è resa ben manifesta dal summenzionato dialoghetto, Leonor sorbisce il veleno al termine della scena V, II, cioè *subito dopo* il canto d'addio alla vita del trovatore, intersecato dal rintocco funereo della campana e dalla nenia del frate della buona morte («Hagan bien por hacer bien | por el alma de este hombre»), e *subito prima* che ella penetri nel palazzo per incontrare Luna: talché il breve monologo dell'addio al trovatore, e la decisione di offrirsi al despota in un (simulato) turpe mercato ch'è al tempo stesso suprema salvaguardia, appaiono come una pianificata determinazione preventiva, còpiti quel che còpiti. Non così nell'opera: mettendo al massimo frutto le leggi non scritte della morfologia operistica, Verdi e Cammarano dilazionano l'assunzione del tossico fin *dopo* il patteggiamento col Conte e *dopo* lo spergiuro di Leonora, e la collocano *dentro* il Tempo di mezzo del duetto (n. 13), ossia nel preciso segmento della «solita forma» istituzionalmente destinato ad accogliere la necessaria peripezia – interiore o esteriore, poco importa – che dall'Adagio conduce alla Cabaletta³⁹. Leonora (come dice la didascalia) «sugge il veleno chiuso nell'anello» là dove culmina la tensione sonora accumulata nel duetto, su quella splendente nona di dominante di Fa maggiore che dal colmo del Re₅ tenuto per più di due battute a piena orchestra precipita a zigzag fino ad accasciarsi su un tetro, terreo Re_{b3}.

³⁸ D'altra parte questa evasività era obbligata: la censura non avrebbe ammesso la rappresentazione esplicita e inequivocabile di un suicidio in scena; cfr. la citata lettera dell'impresario Jacovacci a Cammarano, del 18 novembre 1851 (p. 230): «Leonora non dovrà fare vedere al Pubblico di prendere il veleno, perché non si permettono i suicidj».

³⁹ Per Cammarano (26 aprile 1851, in risposta alle obiezioni di Verdi del 9) è essenzialmente una questione di verosimiglianza: «Sembra più verisimile avvelenarsi allorché ha guadagnato De Luna, e per non cadere in poter suo dopo la fuga [da lei programmata] di Manrique» (p. 196). La locuzione «solita forma» è desunta da un passo dello *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* di Abramo Basevi (Tofani, Firenze 1859, p. 191) che allude al duetto Rigoletto/Sparafucile: il quale, osserva il critico, si allontana «dalla solita forma de' duetti, cioè quella che vuole un tempo d'attacco, l'adagio, il tempo di mezzo, e la Cabaletta». Il sintagma, che nello *Studio* di Basevi è buttato lì con gergale disinvoltura, è divenuto da una trentina d'anni la chiave d'accesso primaria alla morfologia musicale del melodramma italiano del primo Ottocento, grazie all'acuta esegesi che ne ha fatto Harold Powers in un articolo fondativo: «*La solita forma*» and «*The Uses of Convention*», in «Acta Musicologica», LIX, 1987, pp. 65-90.



Distribuzione della materia drammatica nelle parti e nei quadri del *Trovatore*.

tenuto anch'esso per due battute: e li scandisce – sottovoce, ma da tutti udibile – la ‘parola scenica’ «(M’avrai, ma fredda, esanime | spoglia)»⁴⁰ che, col «Costui vivrà!» di Luna, catapulta i due contendenti nella tripudiante cabaletta; talché la finale determinazione suicida di Leonora ci appare corroborata e magnificata non soltanto dalla tumultuosa esaltazione che il «Miserere» ha scatenato nel suo animo – e nell’animo degli spettatori, Mazzini compreso – ma anche dallo strenuo ‘corpo a corpo’, vocale ed istrionico, che l’ha opposta al Conte nel più frenetico e ansiogeno Adagio di tutta la storia del duetto melodrammatico⁴¹.

Più in generale, Verdi e Cammarano hanno distribuito la storia truculenta del *Trovatore* in modo da facilitarne al massimo la comprensione teatrale. Ciascuna delle quattro «parti» dell’opera – in García Gutiérrez sono cinque *jornadas* – è divisa in due metà, per un totale di otto quadri (cfr. lo schema sopra). Nelle prime tre parti, il primo quadro appartiene al triangolo parentale, dunque al mondo cinereo di Azucena, il secondo quadro al triangolo erotico, dunque al mondo *flamboyant* di Leonora. Nell’ultim’atto, dove Leonora intraprende i

⁴⁰ È noto che nei carteggi verdiani il sintagma ‘parola scenica’, divenuto poi un talismano tuttofare nella critica verdiana, compare rarissime volte, assai tardivamente (1870), e sempre a proposito di punti molto specifici: cfr. F. Della Seta, «...non senza pazzia» cit., pp. 203-225. Beninteso il procedimento, che consiste nello ‘scolpire’ un passo saliente, una battuta cruciale nel dialogo, e nel conferirgli il massimo risalto aprendo all’improvviso uno squarcio nel discorso orchestrale al colmo d’una frase eccitata e in prossimità della cadenza, preesiste all’*Aida*. Ne ha di recente ripercorso la storia A. Gerhard, *Zugespitzte Situationen. Gestische Verständlichkeit und “parola scenica” in der französischen und italienischen Oper nach 1820, in Sänger als Schauspieler. Zur Opernpraxis des 19. Jahrhunderts in Text, Bild und Musik*, a cura di A. Schaffer, Argus, Schliengen 2014, pp. 111-123.

⁴¹ Frenesia ed ansia di cui andrà riconosciuto il merito anche al librettista, che il 23 agosto 1851 aveva scritto a Verdi (p. 215): «In riguardo al Duetto accluso di Leonora e il Conte [...] le due prime strofe vorrei che fossero due *a solo*, o pure, se vi conviene intrecciarle, che il tempo fosse concitato, e non quale di un consueto adagio. Anche la cabaletta l’ho immaginata veloce; mi pare che dovrebbe adattarvisi una frase sincopata, quasi a rimbalzi».

passi decisivi e fatali che dovrebbero arrecare la salvezza del trovatore e portano invece al precipizio di tutti i personaggi, la sequenza si ribalta: il primo quadro si concentra sul monologo dell'eroica giovine ai piedi del bastione e sul suo concitato duetto col Conte; mentre la conclusione nel carcere raduna per la prima e ultima volta, sul ciglio della fossa, le due donne tra cui è stata sballottata la breve vita del trovatore, senza che peraltro esse se ne rendano conto: il sinistro effetto di ironia drammatica ricalca direttamente l'originale spagnolo. Qui infine riuniti, i due triangoli collassano, si annullano nella morte.

Questa distribuzione degli otto quadri in Cammarano-Verdi assicura la coerenza temporale dell'azione. Se tra una parte e l'altra ci sono ampi stacchi temporali, al loro interno i quadri sono concatenati in stringente contiguità. Squilla la mezzanotte al termine del racconto di Ferrando nell'«atrio del palazzo dell'Aljafería» (n. 1); e subito lo sguardo passa dentro i giardini del palazzo, davanti agli appartamenti di Leonora: lì, sotto una coltre di «dense nubi», Leonora si scontra coi due pretendenti, proprio mentre la luna squarcia le tenebre e illumina il rovinoso equivoco che innesca il duello tra i due giovani e accende l'odio irriducibile del conte contro il trovatore (nn. 2-3). Passano mesi⁴². Nel primo quadro della parte seconda Manrico, convalescente dalle ferite subite in un agguato delle schiere del Conte, giace ai piedi di Azucena, che gli narra la triste storia dell'ava (n. 5); ma il trovatore, avvertito da un messo (n. 6), pianta in asso la madre e corre ad impedire che Leonora prenda i voti (n. 8): e in tal modo sventa il rapimento tramato dal Conte (n. 7)⁴³. Passano settimane. Il primo quadro della parte terza, in cui Azucena viene fermata e interrogata (n. 10), è collocato in un «accampamento» ai piedi delle montagne, in vista della fortezza di Castellor (Castellar in García Gutiérrez) dove sono asserragliati i due amanti fuggiaschi⁴⁴; in un'ora suppergiù un messo a cavallo può dunque avvisare Manrico della cattura della madre: al che il trovatore abbandona la sposa e si precipita in soccorso della genitrice (n. 11).

⁴² In García tra la prima e la seconda *jornada* trascorre un anno intero: nell'atto II, I Don Nuño allude alla ferita patita nel duello con Manrique: «Un año hará | que la recibí, por Cristo».

⁴³ Il primo quadro della parte II si svolge ai «primi albori» (didascalia iniziale; e al v. 245: «Compagni, avanza il giorno»); il secondo di notte (didascalia della scena III). Dal «diruto abituro» di Azucena il «cenobio» delle religiose dista dunque una giornata al galoppo.

⁴⁴ La scena disegnata da Giuseppe e Pietro Bertoja per il primo quadro della parte III alla Fenice di Venezia nel carnevale 1854 lo dimostra assai bene: in primo piano l'«accampamento» del Conte di Luna, mentre «da lungi torreggia Castellor». Cfr. M.T. Muraro - M.I. Biggi, *L'immagine e la scena. Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice 1840-1902*, Marsilio, Venezia 1998, pp. 120 e 123.

Passano giorni. Nella parte quarta è davvero una faccenda di pochi minuti tra l'assunzione del veleno nel duetto – l'inganno di Leonora ai danni del Conte (n. 13) – e l'effetto intossicante, che si manifesta più presto del previsto: appena è penetrata nella cella, Leonora spira (n. 14).

Questa astuta distribuzione dei quadri frutta un particolare tratto di dinamismo: i tre personaggi giovani del *Trovatore* – e più d'ogni altro Manrico, il tenore, nella sua esistenza calamitata tra le due donne (nel sistema melodrammatico: due *prime* donne) – ci appaiono sospinti dalla furia dell'amore, del desiderio, dell'odio, della gelosia, del sacrificio; inseguono smaniosi la salvezza e corrono a testa bassa verso la catastrofe. A far loro da contraltare c'è il disperato, passivo anelito di liberazione della zingara: liberazione dalla condanna di un passato insopportabile, allucinante, ossessivamente ricorrente.

Il meccanismo è efficiente. Lo spettatore, che assiste costernato al concatenarsi fatale di eventi pur non pienamente perscrutabili, non fatica a cogliere in termini assai plastici la relazione sentimentale che intercorre tra i due triangoli, senza per ciò doversi preoccupare di seguire nei dettagli la *consecutio* della vicenda 'storica'. Il va e vieni tra i quadri – tra le inquadrature, per dirla con un termine cinematografico – che alternativamente illuminano Azucena o Leonora fornisce un vigoroso ausilio alla scansione (e dunque alla comprensione) dell'intreccio; a patto beninteso che scenografo e regista si curino di banalità come i cambi di scena, l'illuminazione diurna o notturna, la distribuzione degli intervalli nello spettacolo: cosa sempre più rara, nell'era del teatro di regia.

Giova evocare qui un artificio che Verdi deve aver utilizzato di proposito. È stato osservato da molti critici che le scene con Azucena s'incentrano di preferenza su tonalità vuoi lugubri vuoi sinistre, correlate a Mi minore (nn. 1, 4, 10) e La minore (nn. 1, 5); mentre Leonora e i suoi spasimanti si crogiolano nelle sonorità opulente del La[♯] maggiore e affini (nn. 2, 3, 7, 8, 11, 12, 13). La circostanza è suggestiva. Questa distribuzione dello spettro tonale è stata spesso interpretata come un espediente deliberato, inteso a caratterizzare vuoi i personaggi vuoi le passioni che li agitano⁴⁵. Può darsi che sia così. Non credo tuttavia che Verdi puntasse con ciò a creare dei nessi logici di lunga gittata, a tessere – per dir così – un sistema segnaletico di tonalità apparentate in funzione analettica o prolettica che abbracciasse l'intero dramma⁴⁶. Credo piuttosto

⁴⁵ Il riferimento obbligato è all'articolo di Pierluigi Petrobelli, *Per un'esegesi della struttura drammatica del "Trovatore"* (1972), in P. Petrobelli, *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, EDT, Torino 1998, pp. 107-120; e a P. Petrobelli, W. Drabkin, R. Parker, *Verdi's "Il Trovatore": A Symposium*, «Music Analysis», I, 1982, pp. 29-35.

⁴⁶ Nella diatriba sulle relazioni tonali come fattore fondante della drammaturgia verdiana, accesi negli anni '70 a proposito di *Un ballo in maschera*, sto dalla parte degli scettici radica-

che qui operi un principio topologico, che cioè l'applicazione differenziale delle tonalità punti a connotare e a contrastare in termini 'locali', immediatamente sensibili, la «tinta» sonora che prevale rispettivamente nel primo e nel secondo quadro di ciascuna parte. L'orecchio dello spettatore può ben percepire lo stacco da La minore a La_b, per dire, nell'attrito diretto tra i due quadri della parte prima; mentre è improbabile ch'egli, salvo l'orecchio assoluto, possa davvero riconoscere la stessa tonalità (p.es. La_b minore/maggiore) in brani che, come il n. 2 e il n. 12, distano suppergiù un'ora di musica l'uno dall'altro. Vi è peraltro un ostacolo inaggirabile alla tesi della caratteristica delle tonalità: l'opera termina nel dominio delle tonalità dai molti bemolli, Mi_b maggiore/minore, ossia nella sfera sonora di Leonora; laddove l'ultima parola spetta però ad Azucena, e non a Leonora, che a quell'ora è già cadavere⁴⁷.

Osservo piuttosto che la pianificata scelta delle tonalità consente a Verdi, per esempio, un gioco assai spericolato e penetrante con gli acuti della parte di Azucena, ossia della seconda primadonna, quella il cui profilo vocale va necessariamente individuato *per contrasto* col profilo vocale della prima primadonna. Gli acuti, in ragione dello sforzo corporeo ch'essi esigono ed esibiscono, sono 'segnali' teatrali poderosi: anche l'ascoltatore che 'non sa la musica' li coglie e, inconsciamente e intuitivamente, li sa riconoscere. Nelle sue ultimissime parole Azucena prorompe in un disperato Si_b₄ acuto («Sei vendicata, o madre!»), ch'è l'ultima dominante della partitura, la dominante che con la sua tonica Mi_b minore suggella la sgomentevole catastrofe. Lo stesso acuto, un Si_b₄, Azucena aveva urlato già un'altra volta nell'opera, cioè al colmo del raccapricciante racconto dell'infanticidio al second'atto (n. 5: «mio figlio avea bruciato! Ah...!»). Senonché in questo caso il Si_b₄ corrisponde alla sesta napoletana di La minore, dunque a una lancinante sonorità 'sghemba', che introduce una martellante serie di none di dominante (Fa₄ sopra il Mi dei bassi: «il figlio mio!... il figlio mio avea bruciato») prima di accasciarsi fino a

li e del loro capofila, il compianto Joseph Kerman (cfr. «19th-Century Music», II, 1978/79, pp. 186-191).

⁴⁷ In virtù del doppio intreccio e del doppio scioglimento (morte di Leonora per il triangolo erotico, morte di Manrico e Azucena per il triangolo parentale), Verdi ha dovuto modificare, o per meglio dire adattare, la procedura standard che all'altezza del 1853 egli aveva ampiamente collaudato per la conclusione funesta dei suoi melodrammi: sulla cadenza dell'ultima *lyric form* (in Mi_b maggiore, accordo di Mi_b minore) spira il soprano; lì si innesta la sezione conclusiva, un'ampia cadenza in Mi_b minore di 39 battute, che sul giro di nove accordi in tutto arreca il supplizio del tenore, l'orrenda agnizione del baritono e la morte del mezzosoprano. Cfr. D. Rosen, *How Verdi's Serious Operas End*, in *Atti del XIV Congresso della Società internazionale di Musicologia. Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale*, a cura di A. Pompilio e altri, EDT, Torino 1990, III, pp. 443-450.

sprofondare per quattro volte sulla nota più grave della tessitura di Azucena, il La_2 sotto il rigo. Non si potrebbero immaginare due cornici tonali più antitetiche – una sul versante dei bemolli, l'altra sul versante opposto – per dare il massimo risalto allo stesso stessissimo acuto: sono le due facce sonore d'una stessa medaglia, strette peraltro in un nesso di contenuto evidente, fisicamente concretato nella tensione della voce di mezzosoprano.

Osservo ancora di sfuggita che anche sul piano vocale lo status di primadonna assoluta compete nel *Trovatore*, senza alcun dubbio, a Leonora, in barba all'idea divulgata – e in apparenza suffragata dal proposito verdiano della prim'ora di dare al melodramma il titolo *La gitana* – che il personaggio cardine dell'opera sia Azucena⁴⁸. Sebbene le esecuzioni correnti, affidate di norma a soprani lirico-drammatici, lo mettano in ombra, l'ambito vocale della Leonora della partitura non soltanto eccede di una terza minore all'insù quello di Azucena (attinge il Re_{b_5} nelle fioriture dell'aria «D'amor sull'ali rosee», n. 12), ma all'estremo opposto lo supera di una seconda minore all'ingiù (La_{b_2}): nella volata finale della cabaletta «Di tale amor che dirsi» (n. 2) addirittura Leonora percorre a rotta di collo tutte e diciassette le corde dal Do_5 al La_{b_2} su «morirò»: effetto di cui perlopiù i soprani d'oggi ci derubano optando per l'*ossia*, la soluzione di ripiego che approda all'ottava sopra, La_{b_3} . Questo dato di 'metrica canora' si aggiunge all'altro, ovvio, delle 'convenienze teatrali': Leonora canta in cinque quadri dell'opera, Azucena in tre; Leonora canta in sei numeri della partitura, Azucena in cinque.

La straordinarietà della costellazione dei personaggi nel *Trovatore* risiede in buona misura nella perfetta fatidica simmetria dei due triangoli in conflitto; e un tal meccanismo presuppone, va da sé, la presenza di due prime donne di egual peso. Ora, la portata di Azucena deriva, è vero, dal suo «carattere singolare» (come dice Verdi nella lettera del 1° gennaio 1851), dalla sua

⁴⁸ Cfr. qui la nota 27. Non mi ha mai convinto la tesi di chi vede in Azucena la protagonista assoluta dell'opera, tesi dichiarata fin dal titolo d'un saggio di Wolfgang Osthoff, «*Il trovatore*». *Seine dramatisch-musikalische Einheit und seine tragische Hauptgestalt: Azucena*, in *Studi verdiani*, 19, Istituto nazionale di Studi verdiani, Parma 2005, pp. 58-106; *expressis verbis* a p. 90 s.: «Selbst hier [*scil.* nel Finale IV] bleibt Leonora die "comprimaria". Wirklich dramatisches Profil gewinnt sie im Lauf der Oper ja erst allmählich. [...] Diese Cabaletten [*scil.* quelle dei nn. 2, 12 e addirittura 13!] beeinträchtigen den Eindruck der vorangehenden Cavatinen oder cavatinenartigen langsamen Abschnitte. Azucena dagegen – der "charaktere singolare" – bleibt ohne Cabaletta [...]». Che le due prime donne del *Trovatore* (come del *Trovador*) si definiscano contrastivamente l'una rispetto all'altra, è un'ovvietà: ma non la si può certo risolvere nel senso di una gradazione estetica (Azucena straordinaria vs Leonora convenzionale; Azucena emancipata dalle cabalette vs Leonora impaniata nelle cabalette), bensì per l'antitetica funzione che assegna loro la costellazione drammatica, un'antitesi che per potersi reggere comporta di necessità in ambo le donne un tasso di energia comparabile ancorché eterogenea.

collocazione sociale eccentrica, e dal fardello di dolore di cui è portatrice. Per converso, la portata di Leonora è affidata, oltre che alla sua netta preminenza nei termini delle ‘convenienze teatrali’, soprattutto all’intensità del suo eroismo morale⁴⁹: qualità tutt’altro che secondaria, della quale giova ricercare il fondamento logico e strutturale. Il che però ci impone – e non sembri un diver-sivo – di occuparci ora per un po’ dei due antagonisti maschili.

3. Il ‘divieto dei due tenori’

Fin qui abbiamo potuto osservare quanto Verdi e Cammarano si tengano stretti, in linea di principio, al modello di García Gutiérrez; per molti tratti pressoché alla lettera. C’è tuttavia un curioso punto di discordanza oggettiva sul quale, senza averne l’aria, i due intrecci si separano nettamente: una discordanza che, per quanto ne so, finora è passata quasi inosservata – solo pochi musicologi hanno letto senza prevenzione l’originale spagnolo – e che però ha conseguenze incisive sul costruito drammatico delle due *pièces*. Questa discordanza riguarda l’anagrafe dei due maschi.

In García Gutiérrez, il figlio primogenito del vecchio Conte di Luna è Manrique, mentre nell’opera Manrico è il cadetto. In entrambi i drammi il dettaglio viene comunicato con la massima chiarezza ed evidenza allo spettatore sulla soglia dell’esposizione. In García Gutiérrez dice Ferrando che il vecchio Conte di Luna «tenía dos niños: el uno que es don Nuño, [...] y contaba entonces seis meses poco más o menos, y el *mayor* que tendría dos años, llamado don Juan» (I, 1); ed è questi a venir rapito dalla vecchia zingara. In Cammarano invece – lo ricordiamo tutti – all’inizio del racconto (n. 1)

⁴⁹ Per quanto concerne García Gutiérrez, lo ha messo bene in luce James Whiston nella prefazione alla citata edizione inglese del dramma spagnolo (cfr. nota 23), p. v s.: «[...] the star of the show, in the dramatist’s broad conception of her character, is undoubtedly Leonor. Here is a character who throws over all the social conventions for the sake of love. [...] If “Hell hath no fury like a woman scorned”, in García Gutiérrez’s conception of his romantic heroine [...] Heaven and Earth are too limited to contain Leonor, his woman in love. [...] Gutiérrez drives Leonor beyond the boundaries of the traditional heroine-in-love, in a remorseless, tragic pursuit of her romantic dream. [...] she is the only one who is prepared to go to the dark extremes of self-sacrifice, and reject all conventions for the sake of love. [...] If we view Leonor’s life in ruins, with sacrilege and suicide to her account, there still remains the value of her soaring, extreme passion counterposed with the failed *Realpolitik* of statecraft and military victory». Nel melodramma, certo, la forzata rinuncia alla scena nel convento (la *jornada* II di García Gutiérrez) ha mitigato un aspetto del personaggio: ma la veemenza del suo sentimento amoroso è trascinate, della stessa stoffa dell’Elvira di *Ernani* o, *mutatis mutandis*, di Violetta.

Ferrando allude alla «fida nutrice del *secondo* nato», che «dormia presso la cuna» del bimbo ammalato. Che senso avrà mai questo ritocco, a tutta prima così marginale?

Sospetto che il cambio di età abbia a che fare con una legge non scritta ma ferrea: la chiamerei il ‘divieto dei due tenori’. Un melodramma italiano dell’Ottocento può avere due parti di primadonna: accanto al *Trovatore* vengono subito in mente *Aida*, o la *Maria Stuarda* di Donizetti. Un melodramma ha sempre almeno un altro ruolo di basso, oltre il baritono, e magari due (come nel *Rigoletto* e nel *Simon Boccanegra*). Ma nessun melodramma del repertorio corrente ha due tenori. C’è un’eccezione, che conferma la regola: nel Finale I della *Lucia di Lammermoor* fa la sua sortita il fidanzato ufficiale dell’eroina eponima, Sir Arturo Bucklaw, un tenore di grazia; saluta la compagnia con un’elegante apostrofe, «Per poco fra le tenebre | spari la vostra stella», sedici battute squisitamente tornite, una *lyric form* da galateo; partecipa à côté al Largo concertato scatenato dall’arrivo di Edgardo, il vero fidanzato di Lucia («Chi mi frena in tal momento»); e nella prima notte di nozze – fuori scena – viene trucidato dalla sposa assassina, preda d’un raptus paranoide. Una breve carriera. Un tenore di troppo, in tutti i sensi.

La legge non scritta dell’obbligo d’un solo tenore – non intendo qui indagare le ragioni, siano esse musicali o antropologiche – ha di riflesso un’implicazione anagrafica. I ruoli del tenore e del basso-baritono sono differenziati non soltanto quanto alla funzionalità drammatica (protagonista vs antagonista): sono anche assegnati sulla base dell’età. Il tenore, che ostenta un registro innaturalmente spinto verso l’acuto, *deve* essere più giovane del baritono: quanto cresce l’età, tanto s’aggrava il registro. Ora, nella vicenda del Trovatore e del Conte di Luna la differenza d’età tra i due giovani – due ragazzi poco men che imberbi – è d’una virgola appena. García Gutiérrez lo dice chiaramente: Manrique ha circa 23-24 anni, il fratello Nuño un anno e mezzo di meno⁵⁰. In Cammarano sono ancor più giovani: Manrico ha 16-17 anni, Luna ne ha 18-19⁵¹. Ma in forza dei ruoli fissi spettanti al tenore e al baritono, per Verdi non c’era alternativa: per un verso il trovatore, ossia

⁵⁰ *El trovador*, I, I: la vicenda narrata da Jimeno «pasó por los años de 1390»; e Don Nuño «contaba entonces seis meses poco más o menos», mentre il primogenito «tendría dos años». Siccome l’azione del dramma, dalla seconda alla quinta *jornada*, si colloca all’epoca dell’assassinio dell’arcivescovo di Saragozza (Don Guillén lo riferisce a Don Nuño ad apertura dell’atto II), avvenuto nel 1411, il conto è presto fatto.

⁵¹ *Il trovatore*, III, IV: «Rammenteresti | un fanciul, prole di conti, | involato al suo castello, | son tre lustri, e tratto quivi?». Il fanciullo rapito – il secondogenito – ha dunque poco più di 15 anni, e il fratello maggiore ne avrà un paio in più.

l'amante ricambiato ma soccombente, non poteva che essere il tenore, e il suo antagonista, che prevale ma perde la donna della vita, non poteva che essere il baritono. Pari pari il tenore, in quanto tenore, non poteva non essere più giovane dell'oppositore baritono: dunque Luna *doveva* essere il fratello maggiore, e Manrico il minore.

Un dato irrilevante, si direbbe. Ma non è così. Manipolando l'anagrafe dei due rampolli, Verdi e Cammarano vanno a scompaginare un fattore nevralgico in García Gutiérrez. La ferrea logica interna che governa il dramma spagnolo – la spietata macchina d'un destino imperscrutato e però inesorabile – riposa alla fin fine sul fatto che la nobile Leonor, *senza saperlo*, con istinto infallibile s'innamora del *vero* conte, Manrique, il quale porterebbe il titolo comitale se il mondo sapesse ch'egli, il primogenito, è vivo: ma il mondo non lo sa; e altrettanto infallibilmente Leonor detesta il *falso* conte, il quale a sua volta – senza saperlo, senza volerlo – oggettivamente usurpa un titolo che spetterebbe al fratello, se non fosse morto. Per feroce ironia drammatica, Nuño può infine diventare il legittimo detentore del titolo comitale soltanto sopprimendo il fratello: come per l'appunto, senza volerlo, senza saperlo, fa. Questo meccanismo atroce ha un doppio, formidabile risvolto antropologico-culturale. Se per un verso Nuño rinnovella inconsciamente il mito di Caino,⁵² il mostruoso scandalo di Leonora – come può una dama della nobiltà di corte anteporre, a un conte che appartiene alla cerchia ristretta del sovrano, un trovatore vagabondo di oscura origine? – si colloca in una cornice ideologica bruciante per la Spagna dell'età moderna: il codice dell'onore. È una cornice storicamente assai concreta e reale, una 'realtà' – così fittizia eppur così urticante⁵³ – che da sola 'giustifica' i comportamenti di *tutti* i personaggi del *Trovador*.

⁵² Cfr. la prefazione di Georges Zaragoza alla sua edizione del *Trovador* (cfr. nota 23), p. 57: «Cette soif de destruction que les deux frères (même s'ils ignorent qu'ils le sont) éprouvent à l'égard l'un de l'autre inscrit la pièce [...] dans la lignée des œuvres fondées sur le schéma des Frères ennemis» (Caino e Abele, Eteocle e Polinice; e noi aggiungeremmo almeno ancora Siroe e Medarse). Cammarano aveva ben colto questo motivo: nella lettera a Verdi del 26 aprile 1851 precisa che «principalissimo interesse di questo Dramma si è che un fratello uccide l'altro» (p. 197); salvo poi argomentare in lungo e in largo che il tema è meglio sviluppato nel suo libretto che nel dramma spagnolo.

⁵³ Sull'ideologia dell'onore nella cultura spagnola, e sui traumi storici in cui essa fonda le radici (la sconfitta di Roderico per mano dei musulmani nel 711, la nascita dell'emirato, poi califfato di Córdoba nel 756, la lunga e travagliata *reconquista* cristiana, culminata nel 1492 con la conquista di Granada e l'espulsione degli ebrei), mi limito a rimandare al saggio intramontabile di Américo Castro, *De la edad conflictiva. Crisis de la cultura española en el siglo XVII* (1961), 3ª ed., Madrid, Taurus, 1972 (con particolare riferimento al capitolo I, «El drama de la honra en la literatura dramática» e al paragrafo su «Honra y limpieza de sangre»).

Anche Azucena, dal canto suo, ha infatti rapito – e avrebbe voluto bruciare – il vero erede del vecchio Conte che le aveva mandato al rogo la madre. Ma dopo l'orrendo scambio dei due bambini, Azucena, madre infanticida schiacciata da sensi di colpa insopportabili, ha poi cresciuto ed educato e coccolato il piccolo Juan/Manrique come un figlio proprio, un figlio vicario: il figlio rapito del Conte essendo tutto ciò che la vita, il destino – dopo la perdita della madre e del proprio figlio – le avevano lasciato. Nel dramma di García Gutiérrez la zingara ha smesso da un bel po' di nutrire sentimenti di vendetta: l'invocazione di vendetta che la madre morente le aveva gridato dietro a mo' d'una tremenda investitura morale («¡Véngame! ¡Véngame!»; III, I, cui fa eco, lo abbiamo visto, il sogno di Manrique nella scena IV, VI) è ormai una mera ossessione, un'immagine gravida di colpa, un'allucinazione persecutoria cui ella si vorrebbe infine sottrarre – ma non può. La personale 'vendetta' di Azucena consiste nel fatto ch'ella ha potuto tenere appresso di sé, *per sé*, il 'vero' Conte: almeno fino al giorno in cui Leonor non è venuta a incrociare la vita del giovane cavaliere. Che il 'falso' Conte faccia decapitare il figlio di Azucena, ossia il 'vero' conte, è – una volta di più si osserva la feroce ironia drammatica – la vendetta della madre arsa viva ai danni della figlia che non ha saputo condurre a esecuzione il mandato. Nell'ultima riga del dramma spagnolo, subito dopo l'orrenda agnizione, Nuño scaraventa a terra la zingara: e lei, con amarezza (*con un gesto de amargura*), balbetta soltanto ancora «¡Ya estás vengada!» (che vale «ora sì che sei vendicata!»); ed è un sordo rimprovero contro una maledizione che le ha avvelenato e devastato la vita, per una vita intera. E muore. Figura grandiosa, «carattere singolare».

Diverso il caso in Verdi e Cammarano. Nel *Trovatore* il secondogenito del Conte, Manrico, diventa lo *strumento* di una vendetta che Azucena, con quindici anni di ritardo («son tre lustri»), vuole comunque consumare ai danni del conte in carica. Nel duetto del second'atto (n. 6), Manrico – anch'egli ricorrendo all'effetto dell'ipotiposi – le racconta che nel trambusto della battaglia il nemico «già tocco il suolo *avea*»: ed ecco «un grido *vien* dal cielo | che mi dice: non ferir!». Azucena, di rimando, lo incita invece a cogliere l'occasione del prossimo scontro perché «di vendetta giusta brama | sorga, accenda il tuo furor...»; e gli dà in proposito istruzioni marziali precise: «Sino all'elsa questa lama | vibra, immergi all'empio in cor». Non soltanto: con sarcasmo rinfaccia al figlio che, diversamente da lui, «nell'alma dell'ingrato» antagonista «non parlò del cielo il detto!» (e lei sa bene che Luna è il fratello carnale di Manrico). Nulla di ciò in García Gutiérrez⁵⁴. Verdi e Cammarano, venuta

⁵⁴ Cammarano l'aveva osservato e lo dice chiaro, nella già citata lettera del 26 aprile (p. 196): «ho lette e rilette le sue scene [*scil.* di Azucena], né trovo sillaba che a ciò si riferisca» (ossia

lor meno la molla recondita ma potentissima della primogenitura di Manrique, non hanno miglior risorsa che di ricorrere alla ‘voce del sangue’: vetusto arnese drammaturgico che tanta importanza ha nella tragedia classica, dall’*Ifigenia in Tauride* di Euripide in giù⁵⁵.

La determinazione vendicativa di Azucena è palese, nel *Trovatore* italiano. Soltanto nella scena finale nel carcere (n. 14) abbiamo infine la tardiva percezione che la zingara, reclusa, spossata, soffocata nel lezzo sordido della gattabuia, ha deposto il proposito di vendicare sempre ancora l’ingiusta morte della madre: pensa ormai soltanto a predisporre a una morte che la liberi dalle angustie di un’esistenza infelice; e lo fa, poeticissimamente, vagheggiando l’impossibile ritorno «ai nostri monti», per sé e per il figlio putativo.

Con ciò, nella Azucena di Cammarano il ‘tradimento’ del mandato vendicativo affidatole dalla madre morente non è meno grave, e gravido di gravose conseguenze, che in García Gutiérrez. Ma una volta ribaltata l’età dei figli del vecchio Conte, per un verso il principio dell’amore incondizionato della nobile Leonora per il trovatore viene sublimato al rango d’un fenomeno assoluto, celestiale, e un po’ generico. E per l’altro verso, come s’è visto, la bramosia d’una vendetta da consumare a tutti i costi viene fortemente sbalzato in primo piano. Da qui discende l’immagine corrente nei nostri teatri – e però poco coerente con l’assunto del dramma e col carattere della musica di Verdi – di una Azucena demoniaca, malefica e malvagia, che all’ultimo istante prorompe nell’urlo «Sei vendicata, o madre!» (quel *Si!*₄!) come fosse un gesto di trionfo, il suggello di una missione efferata finalmente compiuta, con diabolica astuzia, quando ormai la si dava per fallita⁵⁶. Ma *non* questa è la vendetta che

alla sua inestinguibile «feroce sete di vendetta»): l’idea della ‘vendetta’ è tutta racchiusa nell’immagine, essa si indelebile, della madre morente. E il «ticchio della vendetta» (p. 197) gliel’ha messo lui, Cammarano, per far quadrare le somme di un conto che, invertita l’anagrafe dei due figli del vecchio Conte, non tornava più.

⁵⁵ Alla ‘voce del sangue’ spetta beninteso – è superfluo ricordarlo – un ruolo cruciale nel buon funzionamento di quell’altro potentissimo congegno del patetico che è, *teste* Aristotele, l’agnizione. Una trattazione intelligente di questo tema di poetica drammatica, riferita al teatro di Mozart (non si dimentichi la messa in burla della ‘voce del sangue’ da parte di Figaro nelle *Nozze*, nell’immortale scambio di battute della scena III, IV: «BARTOLO: Ecco tua madre. – FIGARO: Balia... – BARTOLO: No, tua madre. | CURZIO / IL CONTE: Sua madre! – FIGARO: Cosa sento! – MARCELLINA: Ecco tuo padre»), è in J. Waldoff, *Recognition in Mozart’s Operas*, New York, Oxford University Press, 2006. È altrettanto ovvio che *El trovador* / *Il trovatore* rappresenta un caso limite di agnizione nella storia del teatro di parola e d’opera: un’agnizione *in extremis*, che cala come una mannaia (è il caso di dirlo) sui due antagonisti primari.

⁵⁶ Si veda, per istruttivo contrasto con l’immagine ahimè corrente dell’Azucena scarmigliata e sciamannata, cavernicola d’aspetto come cavernosa di voce, il bel ritratto litografico di Placida Corvetti, «Prima Donna Mezzo Soprano assoluta nel *Trovatore* alla Riapertura del

l'Azucena verdiana aveva accarezzato al second'atto, nel duetto con Manrico (n. 6), e alla quale, nell'estrema nostalgia per l'aria montana dei Pirenei, aveva infine rinunciato (n. 14): *non* la vendetta riparatrice di cui era rimasta in debito con la madre arsa viva, facendo del fratello incognito del Conte di Luna lo strumento di una rivalsa ancor più orrenda. Tutt'all'opposto (e proprio qui si racchiude il senso dell'opera), Azucena ha custodito così a lungo il suo terribile segreto perché Manrico era ormai per lei un figlio vicario, l'unica ragione di vita cui aggrapparsi in un mondo isterilito nella superstizione e nella ferocia. La morte di Manrico – la morte del figlio adottato da Azucena più che non la morte del figlio del vecchio Conte – è la vendetta della madre defunta rimasta invendicata che si ritorce contro la figlia fedifraga, e schianta lei non meno che l'ignaro 'vendicatore', Luna⁵⁷.

Delle due spiegazioni la seconda – la più straziante – senz'altro prevale in García Gutiérrez, e credo che prevalga anche nel melodramma: l'Azucena di Verdi non è una «abietta zingara, fosca vegliarda» (come Ferrando ha dipinto in apertura la sua genitrice), è la vittima umiliata di un'esecrabile ignoranza e ingiustizia. Vittima non incolpevole, certo: vittima di una vendetta che lei stessa tant'anni prima aveva voluto consumare, e che per il terribile abbaglio degli infanti scambiati l'ha spaventosamente consumata.

Lo stravolgimento dell'anagrafe dei fratelli – dovuto, banalmente, al divieto dei due tenori – incide, e non potrebbe essere diversamente, anche su un altro punto cruciale nell'intreccio, ossia sulla giustificazione del lapsus che nello smarrimento del racconto (n. 5) Azucena si lascia sfuggire, aver cioè ella bruciato per errore il proprio figlio e non quello del Conte: rivelazione indispensabile per lo spettatore, ma compromettente per il mantenimento del segreto nei confronti di Manrique/Manrico. García Gutiérrez ha buon gioco nell'insinuare, per bocca di Azucena, un'eloquente ironia drammatica: interrogata da Manrique, la zingara prontamente gli obietta che, nel fargli balenare per un attimo ch'egli potesse essere figlio degli odiati Luna, intendeva farsi beffe della sua smania di ostentare una nobiltà, un piglio aristocratico, che a

Teatro Comunale di Imola. Estate 1856», di proprietà di Sergio Ragni a Napoli (riprodotta in S. Rutherford, *Verdi, Opera, Women*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 171): bella donna sui trenta-trentacinque, lineamenti nobili, ricca capigliatura nera sobriamente spartita ai lati del volto e infine raccolta in una treccia, corsetto attillato su una semplice ampia blusa bianca, atteggiamento meditativo, rinchiusa in sé, sguardo fondo e severo distaccato dall'osservatore, come di chi abbia molto sofferto e molto ancora si appresti a stoicamente soffrire, senza verun tratto grottesco né pittoresco.

⁵⁷ Per dirla con una battuta sintetica, è una questione di complementi di specificazione: la vendetta della madre è intesa come genitivo soggettivo e non genitivo oggettivo; è la madre morta a vendicarsi sulla figlia che non l'ha vendicata, non già la figlia a vendicare la morte della madre.

lui, figlio d'una zingara, proprio non pertiene («he querido burlarme de tu ambición...»; III, I). E quand'egli le confessa che sì, egli «ambiciona un nombre, un nombre que me falta», e nomina casate illustri, gli Urrea, i Lanuza, lei lo stuzzica nella vanità insinuandogli che vorrebbe magari essere «un Artal...» (la famiglia dei Luna): al che Manrique con ripugnanza respinge l'idea, e addirittura dà dei marrani alla stirpe dell'antagonista (cioè, ma lui non può saperlo, alla propria), lo chiama «el hijo de un confeso»⁵⁸.

Cammarano al second'atto deve invece giocoforza ripiegare su una spiegazione banalizzante, pigiando su un pedale assai più debole sotto il profilo della logica drammatica: il pedale dell'istinto materno, del senso di genitoriale protezione che lei, Azucena, non ha mai lesinato a Manrico, anche ora che l'ha amorevolmente curato delle ferite riportate nello scontro guerresco con Luna. Il dramma spagnolo *delucida* il lapsus con una spiegazione volutamente artata, e lo fa toccando un nervo scoperto della natura di Manrique – e della Spagna moderna tutt'intera –, ossia l'istintiva, ossessiva ricerca dell'onore e della *limpieza de sangre*; il melodramma italiano *dissimula* il lapsus, lo minimizza, lo svia ricorrendo, *faute de mieux*, al topos (molto italico) dell'amor di mamma, ivi compreso il ricatto sentimentale che l'amor materno, nella specie *homo sapiens sapiens*, naturalmente si porta appresso.

Non posso dimostrare se in Verdi e Cammarano questa curvatura del modello spagnolo, dall'ideologia storicamente condizionata dell'onore e della purezza di sangue verso una generica mitologia della 'voce del sangue' (in Manrico), dell'«amore assoluto» (in Leonora) e dell'amor di mamma (in Azucena) sia stata la risultante accidentale e necessaria del divieto dei due tenori, che ha comportato l'obbligatorio ribaltamento dell'età dei due fratelli, o

⁵⁸ Cfr. il citato saggio di Castro (qui alla nota 53) circa l'ossessione spagnola per la purezza del sangue e di rimando circa il disprezzo per gli ebrei convertiti. In questo punto García Gutiérrez si sente in dovere di dare allo spettatore una chiave esplicativa espressa della razionalizzazione di Azucena, nella brevissima scena assolo III, III: «Se ha ido sin decirme nada, sin mirarme siquiera. ¡Ingrato! No parece si no que conoce mi secreto... ¡ah! que no sepa nunca... Si yo le dijera: "Tú no eres mi hijo, tú familia lleva un nombre esclarecido, no me perteneces..." me despreciaría, y me dejaría abandonada en la vejez. Estuvo en poco que no se lo descubriera... ¡ah! no, no lo sabrá nunca... ¿Por qué le perdoné la vida sino para que fuera mi hijo?». L'aggancio è funzionale alla prosecuzione dell'intreccio: la (sospetta) maternità di Azucena emerge negli stessi termini nell'inchiesta condotta da Nuño e Guzman (il Ferrando di Cammarano) all'atto IV, III: «Un hijo solo tenía, | y me dejó abandonada: | voy por el mundo a buscarle, | que no tengo otra esperanza. | Y ¡le quiero tanto! él es | el consuelo de mi alma, | señor, y el único apoyo | de mi vejez desdichada». Verdi, come sappiamo, ha potentemente realizzato questo aggancio mediante la ripresa quasi letterale della melodia di «Ei distruggeasi in pianto» (nel racconto n. 5) nell'Adagio del terzetto al terz'atto («di quel figlio che al mio core | pene orribili costò!...»; n. 10).

se si sia trattato di una deliberata modifica dell'asse concettuale del dramma, verso una rappresentazione enfattizzata dell'ideale (negativo) della vendetta, da cui sarebbe discesa di rimando la scelta dei ruoli vocali. Non possiamo escludere che il tema così spiccatamente ispanocentrico dell'ideologia nobiliare e del codice d'onore esercitasse sui due autori italiani un'attrattiva meno irresistibile e totalizzante. Certo è che in un melodramma italiano Manrico *non* poteva essere il baritono e dunque *non* poteva essere il primogenito. Considero questo aspetto del *Trovatore* una non trascurabile attenuazione dell'audace nodo inventato da García Gutiérrez, un'attenuazione che incrina, pur senza disassarla del tutto, la ferrea coerenza drammatica dell'originale.

Per finire, e comunque, andrà pur detto che la musica di Verdi preserva, miracolosamente intatto, l'alone aristocratico che compete all'ideale primogenitura di Manrico, ed anzi lo riflette moltiplicato nella luce tersissima del canto di Leonora. Distesa sotto il cielo d'Aragona, la doppia immensa arcata melodica di «Tacea la notte, e placida» (n. 2) è la panica espressione dello stupore che il canto arcano del trovatore ha fatto risuonare nella giovine dama: non certo lo stupore classista di chi, nobile di sangue, riconosca una impreveduta nobiltà d'accenti là dove non se la sarebbe aspettata, bensì il rapimento estatico di un'intima ineffabile concordanza del sentimento, di un'armonia cosmica tra gli animi⁵⁹. E il canto del trovatore, che subito dopo spunta dal folto del

⁵⁹ Non posso nascondere il mio rispettoso dissenso rispetto all'interpretazione che del racconto di Leonora offre J. Hepokoski, "Ottocento" *Opera as Cultural Drama: Generic Mixtures in "Il trovatore"*, in *Verdi's Middle Period, 1849-1859: Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, a cura di M. Chusid, University of Chicago Press, Chicago - London, 1997, pp. 147-196. Lo studioso individua nel modello formale della ballata strofica un carattere intrinsecamente 'demotico', un avvicinamento deliberato – da parte di Verdi come da parte del personaggio – al tono della musica di estrazione popolare, quasi che la giovane aristocratica intonando una 'ballata' si 'abbassi' al livello dell'uomo ch'ella adora: «Whatever the sentiment or degree of mixture with other styles, by being conceptualized as a *romance* a song invited its audience to attend to its relative "naturalness", to hear it not as an upper-class pose but as a piece whose claims of unpretentiousness pierced through more grand or decorous conventions to strike a bond with the sentiments of a new, increasingly powerful class. [...] When a *romance* was sung by an aristocrat, that character, momentarily unmasked, revealed that he or she was "one of us", at least in spirit» (p. 179). E adduce a titolo di paragone altre arie di sortita strofiche famose, la *romance* di Mathilde nel *Guillaume Tell*, «Sombre forêt, desert triste et sauvage», o il racconto alla fontana di Lucia: «Leonora's "Tacea la notte, e placida" [...] is a classic instance of an unlabeled solo piece in dialogue with the two-stanza "first glimpse" *romance*-type. [...] Like her predecessor, Lucia di Lammermoor, she [*scil.* Leonora] is no longer assimilable into the old-world court and its hierarchy of set poses. This unwillingness to accept the dictates of pre-established propriety lies at the heart of Leonora as a nineteenth-century symbol» (p. 181). Osservazione acuta, ma dissonante rispetto al meccanismo drammatico del modello spagnolo e dunque alla genesi del dramma di Cammarano e Verdi qui ricostruita.

giardino a freddare sul labbro del Conte l'abbrivo della cavatina d'ordinanza del baritono in amore (n. 3), convalida l'esatta percezione uditiva di Leonora: è un canto dell'altro mondo, semplice e radioso, di una sovrana libertà, di una sublime limpidezza. Limpidezza dell'accento, immagine sonora affascinante della limpidezza del sangue, il fantasma agognato e illusorio dell'ideologia spagnola moderna.

4. «Novità, libertà di forme»

Giunto sin qui, ho consumato tutto lo spazio concessomi solo per dipanare qualche groppo nella matassa che lega *Il trovatore* a *El trovador*. Non posso dunque affrontare l'altra sfida primaria che quest'opera verdiana pone, più che allo spettatore-ascoltatore, al critico e all'analista: la crassa contraddizione tra la «novità, libertà di forme» che Verdi invoca nella lettera del 29 marzo 1851 a Cesare, e il dato inoppugnabile di un'opera a 'numeri' che ci si presenta come una parata di forme chiuse. Per dirla con Bruno Barilli:

Quest'opera è divisa, con magistrale rigore, in quadri, in scene, in atti isolati e contrastanti – staccati e definiti in modo irreparabile –, ognuna di queste parti, organismo bloccato, fa corpo totale, ermeticamente chiuso in suoni, voci, movimenti e portentosi silenzi.

Per sviscerare questa contraddizione occorrerebbe un saggio apposito, o un libro intero. Qui mi contenterò di poche considerazioni conclusive, alla superficie dei fenomeni.

L'intenzione dichiarata da Verdi va presa sul serio. Il 4 aprile 1851, quando la collaborazione (epistolare) col librettista entrò nel vivo, Verdi sbandierò un proclama di poetica melodrammatica a dir poco stupefacente (p. 188):

In quanto alla distribuzione dei pezzi vi dirò che per me quando mi si presenta della poesia da potersi mettere in musica, ogni forma, ogni distribuzione è buona, anzi più queste sono nuove e bizzarre io ne sono più contento. Se nelle opere non vi fossero né Cavatine, né Duetti, né Terzetti, né Cori, né Finali etc. etc., e che l'opera intera non fosse (starei per dire) un solo pezzo, troverei più ragionevole e giusto.

Ma nel *Trovatore* di Cammarano e Verdi le cavatine, i duetti, i terzetti, i cori, i finali ecc. ecc. ci sono eccome.

La spiegazione corrente è questa: Cammarano, un poeta teatrale di talento, non sarebbe stato in grado di (o sarebbe stato restio a) seguire Verdi su questa strada e gli avrebbe perciò fornito forme chiuse, null'altro che forme chiuse, ma di una levatura tale che Verdi se le fece piacere. Ci sarà del vero. E però la storiella non quadra con la personalità artistica di Verdi: il quale tiranneggiava i suoi librettisti, ed era capacissimo di estorcer loro esattamente ciò ch'egli aveva in mente. La spiegazione non spiega.

Se tuttavia esaminiamo da vicino le convenzioni della morfologia operistica di questi anni constatiamo che la quota di «novità, libertà di forme» nel libretto del *Trovatore* è molto elevata. Solo che non si tratta di quel genere di novità e di libertà che si aspetterebbero i melomani esperti della storia dell'opera di metà Ottocento, quelli in particolare che – in prospettiva wagneriana – la concepiscono come un processo di inesorabile sgretolamento delle «forme chiuse» e di progressivo avvicinamento alla forma aperta del «dramma musicale» e alla «melodia infinita». Il Verdi del 1853 non avrebbe voluto né potuto rinunciare all'armamentario delle «solite forme» delle arie, dei duetti, dei pezzi concertati: la sua drammaturgia si fonda – e si fonderà fino alla fine, fino al *Falstaff* – sulla combinatoria di singoli 'tempi' che, per ottenere l'effetto drammatico desiderato, debbono venire accortamente e acconciamente distribuiti tra i personaggi dell'azione, lungo il filo dell'intreccio, e messi in forte risalto e contrasto l'uno rispetto all'altro. Voleva però rinnovare queste forme adattandole a nuovi effetti teatrali. Ed è ciò che nel *Trovatore* egli ha potuto fare non a dispetto di un cattivo libretto bensì grazie al lavoro di un librettista fuoriclasse⁶⁰. Menzionerò soltanto due aspetti, in breve.

L'estensione delle strofe, nelle sezioni in 'versi lirici', eccede in molti punti la misura consueta. Spesso non sono di sei o di otto bensì di dieci, dodici versi l'una, forniscono dunque altrettante occasioni propizie all'abbrivo di quelle «melodie lunghe, lunghe, lunghe» che Verdi ammirava in Vincenzo Bellini⁶¹ e ricercava con le proprie; e comunque a forme più dilatate della *lyric form* 'normale' di 16 battute. Sono dieci per strofa i versi nell'Adagio della cavatina di Leonora («Tacea la notte, e placida», n. 2), nel primo tempo del duetto Manrico/Azucena («Mal reggendo all'aspro assalto», n. 6), nell'Adagio dell'aria di Leonora («D'amor sull'ali rosee», n. 12); sono dodici nelle due strofe di Ferrando («Abbietta zingara, fosca vegliarda», n. 1), nella stretta

⁶⁰ Non tratto qui la qualità letteraria del libretto del *Trovatore*, invero sopraffina. Oltre al saggio di Emanuele d'Angelo (cfr. nota 16), basti il rinvio a I. Bonomi, *Lingua e drammaturgia nei libretti verdiani*, in *Un duplice anniversario* cit. (nota 12), pp. 133-164: 151-153.

⁶¹ Così nella famosa lettera del 2 maggio 1898 a Camille Bellaigue, in *Carteggi verdiani*, a cura di A. Luzio, II, Reale Accademia d'Italia, Roma 1935, p. 312.

dell'introduzione («Sull'orlo dei tetti alcun l'ha veduta!», n. 1), nell'Adagio dell'aria di Manrico («Ah sì, ben mio, coll'essere», n. 11). Il caso limite è il racconto di Azucena al second'atto, il nucleo incandescente del triangolo parentale. Qui abbiamo dapprima una strofa regolare di otto versi, indi una 'coda' sesquipedale di 16 versi, dunque in totale 24. Siccome però si tratta di versi doppi, e nella fattispecie di doppi settenari, ossia d'una misura che nella librettistica – per quanto ne so – compare qui per la prima volta, questi 24 versi importano il doppio: sono, a conti fatti, 48 settenari. Un costruito mostruoso⁶².

Il corrispettivo musicale di queste strutture metriche è un'inusitata slogatura interna delle arcate melodiche, che, persistendo in orchestra la pulsazione metrica febbrile dell'accompagnamento, suscita l'impressione irresistibile di una crescente inquietudine. La *lyric form* di «Condotta ell'era in ceppi» (n. 5), corrispondente ai primi otto versi doppi del racconto, si estende per la bellezza di 31 battute, contro le 16 regolamentari. Ma anche nelle strutture più canoniche la dilatazione delle frasi raggiunge dimensioni sorprendenti. Nella furibonda Stretta del terzetto nel prim'atto («Di geloso amor sprezzato», n. 3) la 'mossa' di Luna – otto versi – colma una *lyric form* di 40 battute che sembra non finire mai, dal tanto ch'egli è esulcerato. Per gli otto versi delle due strofe di Leonora e Luna nella cabaletta del duetto («Vivrà!... Contende il giubilo», n. 13) le sedici battute virtuali della *lyric form* sono distese addirittura su 46 battute, e vengono distribuite in modo tale da abbracciare sia gli otto versi di lei sia gli otto di lui; è una frase così esorbitante che l'attacco della seconda cabaletta, innestato a incastro sulla battuta finale della prima (dunque senza il rituale 'ponte' intermedio), dopo sole otto battute si butta a testa sotto nella 'coda' a due del *poco più mosso*.

Proprio in questo punto – nel salto a piè pari del 'ponte' che di norma distacca e collega la prima con la seconda cabaletta, e nel tuffo a capofitto dentro la 'coda'⁶³ – possiamo osservare come una così esagerata *dilatazione* dei moduli melodici vada di pari passo con la veemente *contrazione* delle strutture formali consuete che li accolgono. Esempi elementari sono l'omessa ripetizione della cabaletta alla fine sia del primo quadro (n. 1) sia del terzo (n. 6), là dove urge transitare al volo dall'uno all'altro triangolo del dramma; o viceversa la giuntura tra il coro dei soldati con Ferrando e la cabaletta

⁶² Si noti anche che dai versi 'a cadenza regolare' della strofa iniziale, ossia spartiti distico per distico, si passa (dal nono verso) ai versi fratti nel dialogo in sticomitia con Manrico, indi (dal tredicesimo) a un discorso spasmodicamente irto di *enjambements* e convulsivamente squassato dalle reticenze (cfr. sopra, p. 121).

⁶³ Anche la Stretta del Terzetto n. 3 fa a meno del ponte tra le due cabalette.

nell'aria del Conte («Ardire!... Andiam... celiamoci» / «Ora per me fatale», n. 7), che Verdi sfrutta per un altro effetto inaudito, l'accostamento tra due diverse tonalità (La_♭ vs Re_♭); per non dire dell'omissione del rituale coro d'apertura dell'opera, da Verdi pretesa sempre nella lettera del 4 aprile 1851 (p. 188): «se si potesse evitare nel principio di quest'opera il coro (tutte le opere cominciano con coro) [...] sarebbe bene». E infatti il libretto attacca con i versi sciolti. Esempi più complessi offre la frequente omissione di interi 'tempi' della «solita forma»: così il salto dal Tempo d'attacco alla Stretta nel terzetto del prim'atto (n. 3); la soppressione della Stretta nel Finale II (n. 8); la crasi di Tempo d'attacco e Adagio nel duetto Manrico/Azucena (n. 6)⁶⁴. Sono procedimenti che l'ascoltatore odierno non nota, se non al costo di un'analisi, storicamente avvertita, da condurre sul libretto e sulla partitura. La ricostruzione dell'orizzonte d'attesa del 1853 compete beninteso *in primis* ai musicologi. Ma l'osservazione analitica delle forme non potrà non porre al centro dell'esame la titanica dialettica che nel *Trovatore* s'instaura tra queste due forze contrarie, la spinta a spasmodicamente dilatare le frasi melodiche e la contropinta a bruscamente contrarre gli snodi formali. E questo è un effetto che ogni ascoltatore, anche l'ascoltatore ingenuo, risente in presa diretta.

E vengo alla seconda e ultima osservazione. Ancora una volta è Bruno Barilli ad assisterci nel prendere coscienza di un procedimento che Verdi nel *Trovatore* mostra di usare con spavalderia. Dice Barilli:

Ogni parte del *Trovatore* è un quadro senza cornice, nella sua luce di rogo, o di luna, o di fucina, o di crepuscolo, o di prigione. Visione fonda improvvisa, e d'una evidenza surreale.

Quel che qui il critico evoca in termini letterari è il procedimento che consiste nell'«attaccare» e concatenare a caldo⁶⁵ i tempi della «solita forma», con svolte nette e mosse brusche, senza preavvisi: come se la musica avesse assorbi-

⁶⁴ Non mancano certo gli esempi nelle opere anteriori di Verdi: p.es. la soppressione della Stretta del Finale compare già nel prim'atto della *Luisa Miller* (cfr. *Carteggio Verdi-Cammarano* cit., p. 112, lettera del 17 maggio 1849); il salto dal Tempo d'attacco alla Cabaletta (come nel terzetto n. 3) è stato egregiamente descritto sull'esempio del Duetto n. 4 (Finale I) nella *Battaglia di Legnano* da H. Powers, *Verdi's Monometric "Cabaletta"-Driven Duets: A Study in Rhythmic Texture and Generic Design*, in «Il Saggiatore musicale», VII, 2000, pp. 281-323. Ma nel *Trovatore* salta all'occhio la numerosità e l'esemplarità dei casi.

⁶⁵ Certo, 'a caldo'. Avevo scritto 'a freddo': ma *Il trovatore* non è opera che conosca freddure.

to qualcosa della furia che bracca i personaggi, l'impeto di un'azione senza tregue e senza esitazioni:

Opera dove tutto è diretto al fine immediato dell'effetto: senza preparazioni, preludi, introduzioni, interludi, senza ricorsi tematici, o commenti orchestrali, [...] Il teatro dei suoni in atto: la musica piroetta e si proietta in fatti. Fatti sonori: [...]

Anche qui, basterà uno sguardo cursorio alla partitura. Si contano in meno di due mani i brani in cui un preludio sia pur breve conceda al personaggio-cantante l'agio di mettersi in posa, e sono i rari attimi in cui l'attore s'illude, ingannandosi, di poter dar sfogo alla piena del sentimento: l'adagio nella cavatina di Leonora («Tacea la notte, e placida», n. 2), con la successiva cabaletta; la canzone e il racconto di Azucena («Stride la vampa», n. 4; «Condotta ell'era in ceppi», n. 5); l'aria del Conte («Il balen del suo sorriso», n. 7); l'adagio nell'aria di Leonora («D'amor sull'ali rosee», n. 12); il canto di Azucena nel carcere («Sì, la stanchezza m'opprime, o figlio...», n. 14). Abbondano invece i pezzi che scattano di punto in bianco, senza preambolo, senza accelerazione iniziale, a velocità di crociera: il racconto di Ferrando («Di due figli vivea padre beato») e la stretta dell'introduzione («Sull'orlo dei tetti alcun l'ha veduta», n. 1); la stretta del terzetto («Di geloso amor sprezzato», n. 3); il racconto di Manrico («Mal reggendo all'aspro assalto») e la cabaletta nello stesso duetto («Perigliarti ancor languente», n. 6); la cabaletta del Conte col coro («Per me, ora fatale», n. 7); il coro interno delle religiose («Ah, se l'error t'ingombra») e poi il largo concertato («E deggio e posso crederlo?») nel Finale II (n. 8); l'adagio nel terzetto con Azucena («Giorni poveri vivea», n. 10); l'adagio nell'aria di Manrico («Ah sì, ben mio, coll'essere») e la successiva cabaletta («Di quella pira», n. 11); il «Miserere» con la doppia strofa di Leonora («Quel suon, quelle preci») e la doppia strofa di Manrico («Ah, che la morte ognora», n. 12); la cabaletta di Leonora («Tu vedrai che amore in terra», n. 12); l'adagio nel duetto Leonora/Luna («Mira, di acerbe lagrime», n. 13); l'affronto di Manrico («Parlar non vuoi?... Balen tremendo!...») e la straziante 'cabaletta lenta' di Leonora moribonda nel Finale IV («Prima che d'altri vivere», n. 14).

Non mancano gli innesti a sbalzo, il trasalimento del Conte spiazzato dagli arpeggi del liuto («Deserto sulla terra», n. 3), l'incastro a coda di rondine tra la coda dell'aria del Conte (n. 7) e il coro delle Religiose (n. 8), il tuffo al cuore di Leonora al rintocco della campana a morto nel «Miserere» (n. 12). E spiccano su tutti, vertiginosi, i pezzi lanciati con ardimento spavaldo, tuffi senza rete, fulminei proiettili sonori: il terzetto del prim'atto («Infida!

– Qual voce!», n. 3); la stretta dell'altro terzetto («Deh, rallentate, o barbari», n. 10); il tempo d'attacco nel duetto Leonora/Luna («...A te dinante. – Qual voce!... come!... tu donna?», n. 13); la cabaletta nello stesso duetto («Vivrà!... Contende il giubilo»); e infine l'insulto di Manrico («Ha quest'infame l'amor venduto», n. 14). Attimi di repentaglio e fulgore per cantanti temerari e direttori impavidi.

Questo doveva intendere Verdi, quando, abbacinato dai notturni bagliori d'onice e di piropo che sprigiona il capolavoro romantico di García Gutiérrez, esprimeva a Cammarano – e prima ancora a sé stesso – il desiderio oscuro e scandaloso di un'opera in cui «non vi fossero né Cavatine, né Duetti, né Terzetti, né Cori, né Finali etc. etc.», un'opera intera che fosse «(starei per dire) un solo pezzo». Per dare forma scenica e sonora allo sconvolgimento rovinoso dei due fatali triangoli nel *Trovador* – all'urto dei tre giovani che in preda a una veemenza irrefrenabile, nella furiosa rincorsa per il possesso o per la prevaricazione amorosa, vengono infine assorti nella cupa inerzia vitale della zingara e nel gorgo della vendetta che in essa cova – Verdi voleva un'opera che non indugiasse in preamboli, in preparativi, in transizioni, in connessioni, in collegamenti; che esibisse i quadri «senza cornice», senza contorni, senza tappezzerie, senza suture, senza pose, senza sussieghi, di slancio, alla brava. E la fece.

Sinossi del *Trovador* di García Gutiérrez e del *Trovatore* di Cammarano e Verdi

Nella colonna di destra i numeri riquadrati da [1] a [14] rinviano ai numeri della partitura (cfr. qui a p. 125)

A. GARCÍA GUTIÉRREZ, <i>El trovador</i> , drama caballeresco	S. CAMMARANO, <i>Il trovatore</i> , dramma in quattro parti
[7] DON NU�O DE ARTAL conte di Luna	IL CONTE DI LUNA [=1]
[2] DON MANRIQUE	LEONORA [=5]
[3] DON GUILLÉN DE SESE	AZUCENA [=7]
[4] DON LOPE DE URREA	MANRICO [=2]
[5] DOÑA LEONOR DE SES�	FERRANDO [=8+9+10]
[6] DOÑA JIMENA	INES [=6]
[7] AZUCENA	RUIZ [=11]
[8] GUZMÁN servo del conte di Luna	Un vecchio zingaro
[9] JIMENO servo del conte di Luna	Un messo
[10] FERRANDO servo del conte di Luna	Compagne di Leonora
[11] RUIZ servo di don Manrique	Familiari del Conte
Un soldato	Uomini d'arme
Soldati	Zingari e zingare
Sacerdoti	
Religiose	
<i>Aragona, secolo XV [antefatto ~1390; atto I ~1411; II-V ~1412]</i>	<i>L'avvenimento ha luogo parte in Biscaglia, parte in Aragona il principio del secolo XV.</i>

Jornada I: <i>El duelo</i>	Parte I: <i>Il duello</i>
<i>Saragozza: saletta nel palazzo dell'Aljafería</i>	<i>Atrio nel palazzo dell'Aljafería</i>
I,I (prosa) – GUZMÁN, JIMENO, FERRANDO, <i>seduti</i> Tre raccontati bisbigliati a vicenda in aura di mistero: – circa il 1390, a due anni d'et�, il primogenito del vecchio conte di Luna era stato stregato da una zingara, poi catturata e condannata al rogo; per vendetta, la figlia di costei aveva rapito il bambino: uno scheletrino carbonizzato era stato rinvenuto sul sito del rogo, ma la zingara non si trov� mai; – tuttora, sotto forma di civetta del malaugurio, l'anima della vecchia zingara bruciata semina nottetempo il terrore; – la notte precedente, il giovane conte di Luna, Nu�o, penetrato per amore negli appartamenti di Leonor, � stato sorpreso nel buio dal trovatore Manrique, suo rivale in amore e in politica (sostengono due diversi pretendenti al trono d'Aragona); nel duello, Nu�o stava per soccombere.	I,I – FERRANDO, <i>molti famigliari del Conte, uomini d'arme</i> [1] I famigliari attendono il giovane conte di Luna, che passa le notti sotto i veroni della sua donna ed � geloso del trovatore che la corteggia [<i>scena</i>]. Per passatempo, Ferrando narra la storia dei due figli del vecchio conte: una zingara aveva stregato il secondogenito ed era stata condannata al rogo; per vendetta, la figlia di costei aveva rapito il bambino: uno scheletrino carbonizzato era stato rinvenuto sul sito del rogo [<i>racconto</i>]. Ma la zingara non si trov� mai. � credenza che sotto forma di upupa o civetta del malaugurio l'anima della vecchia zingara bruciata semini nottetempo il terrore [<i>stretta</i>]. In quella, suona la mezzanotte.
<i>Stanza di Leonor, nel palazzo</i>	<i>Giardini nel palazzo ... marmorea scalinata che mette negli appartamenti ... dense nubi coprono la luna</i>
I,II (versi) – LEONOR, JIMENA, D. GUILLÉN Guillén rimprovera la sorella, dama di corte della regina, perch�, innamorata d'un trovatore di basso lignaggio, rifiuta un partito altolocato come Nu�o. Ma pur di non sposare costui, Leonor � disposta a monacarsi.	I,II – LEONORA, INES [2] Leonora s'� invaghita di uno sconosciuto trovatore [<i>scena</i>]. Narra com'egli abbia conquistato il suo cuore con un estatico canto notturno [<i>adagio</i>]. La confidente, Ines, reprime a stento l'inquietudine per un innamoramento cos� pericoloso [<i>tempo di mezzo</i>]. Ma Leonora proclama il proprio amore fatale [<i>cabaletta</i>]. Le due donne si ritirano.
I,III (versi) – LEONOR, JIMENA Leonor narra angosciata alla confidente l'equivoco della notte prima: attratta dal canto del trovatore, nel buio aveva preso Nu�o per l'amante; ora Manrique si creder� tradito.	I,III-IV – IL CONTE, [<i>la voce del trovatore</i>], indi LEONORA [3] Ebbro d'amore, Luna sta per ascendere agli appartamenti di Leonora: ma da fuori scena la voce del trovatore gli tronca il canto sul labbro [<i>romanza</i>]. Leonor corre verso il Conte: nel buio, crede d'abbracciare il trovatore. Un raggio di luna illumina la scena e svela l'equivoco.
I,IV (versi) – LEONOR, MANRIQUE <i>col volto coperto</i> Manrique compare negli appartamenti di Leonor: sdegnato per la presunta infedelt� di Leonor, promette d'uccidere Nu�o. Nondimeno cede alle veementi proteste di discolpa della donna: per il trovatore, l'amore di Leonor � una necessit� vitale («Desidero crederci, per amarti ed esistere; al tuo disdegno preferirei la morte»).	I,IV-V – MANRICO <i>col volto coperto</i> , LEONORA, IL CONTE [3 cont.] Manrico, sbucato dal fogliame, accusa d'infedelt� Leonora: ella gli si getta tra le braccia protestando l'inganno in cui l'ha tratta la tenebra. Manrico solleva la visiera; Luna riconosce e insulta il rivale [<i>tempo d'attacco</i>], sfidandolo a duello [<i>stretta</i>].
I,V (versi) – MANRIQUE, D. NU�O Sopraggiunge Nu�o; Manrique si scopre, lo sfida e lo umilia: gli strappa la spada; Nu�o lo rincorre per duellare seco.	

Jornada II: <i>El convento</i>	
<i>Camera di D. Nuño</i>	
II,I (versi) – D. NUÑO, D. GUILLÉN È passato un anno da quando il trovatore in duello ha ferito Nuño, ch'è ora governatore d'Aragona. Il conte smania tuttora d'amore per Leonor; ma la donna, appreso che Manrique è caduto in battaglia, sta per monacarsi: Nuño, incurante dell'onore di Guillén, la vuol rapire dal convento.	
II,II (versi; prosa) – D. NUÑO, <i>poi</i> GUZMÁN Ordina che Guzmán e Ferrando rapiscano Leonor.	
II,III-V (prosa) – D. NUÑO, GUZMÁN, D. LOPE Si apprende che i ribelli hanno espugnato Castellar, a quattro leghe da Saragozza; con loro c'è il trovatore creduto morto.	
<i>La grata del parlatorio di un convento. Tre porte: ... Alcune religiose... sacerdoti</i>	
II,VI (versi) – LEONOR, JIMENA, <i>sacerdoti, religiose</i> Leonor, affranta per la presunta morte di Manrique, s'accinge a prendere i voti: ma l'amore, non sopito, l'agita e l'attanaglia («sto per offendere Dio col mio perfido giuramento»); si ritira a pregare nella cappella, accompagnata da suore e preti.	
II,VII (versi) – MANRIQUE <i>col volto coperto</i> , RUIZ Manrique, con la visiera calata, penetra nel parlatorio: spasima di rivedere un'ultima volta Leonor.	
II,VIII (versi) – MANRIQUE, <i>poi</i> GUZMÁN, FERRANDO, <i>infine</i> LEONOR, JIMENA, <i>religiose</i> Manrique scruta nella cappella, donde si sente il canto delle religiose; Guzmán e Ferrando si apprestano al rapimento; Leonor esce dalla cappella, in processione con le suore; il trovatore solleva la visiera: tuffo al cuore di Leonor, spavento di Guzmán e Ferrando che nel vedere il morto redivivo se la danno a gambe.	
→ II,III §	
→ II,V §	

Jornada III: <i>La gitana</i>	Parte II: <i>La gitana</i>
<i>Interno di una capanna ... un fuoco [a poca distanza da Saragozza]</i>	<i>Un diruto abituro ... un gran fuoco ... i primi albori</i>
III,I (prosa) – MANRIQUE, AZUCENA Azucena intona un triste <i>romance</i> (il fuoco le ricorda ossessivamente il rogo su cui morì la madre).	II,I – AZUCENA, MANRICO, <i>zingari</i> [4] Gli zingari lavorano metalli battendo le incudini [<i>coro</i>]. Azucena canta e ricanta la storia della madre arsa viva [<i>canzone</i>]. Gli zingari si avviano al lavoro.
Narra a Manrique la vicenda: per vendicare l'estinta, rapì il figlio del vecchio conte di Luna e volle gettarlo tra le fiamme, ma in preda a una furia convulsa bruciò per errore il proprio figlio.	[5] Azucena narra a Manrico la vicenda: per vendicare l'estinta, rapì il figlio del vecchio conte di Luna e volle gettarlo tra le fiamme, ma in preda a una furia convulsa bruciò per errore il proprio figlio [<i>racconto</i>].
La rivelazione, sfuggitale per lo smarrimento che in lei suscita l'atroce ricordo, è subito rinnegata: Azucena razionalizza il <i>lapseus</i> e dice a Manrique d'essersi voluta burlare della sua ambizione – il trovatore rimpiange di non essere nobile – facendogli credere per un istante ch'egli, nemico dei Luna, fosse un rampollo della stessa famiglia.	[6] La rivelazione, sfuggitale per lo smarrimento che in lei suscita l'atroce ricordo, è subito rinnegata: Azucena rammenta a Manrico le mille premure materne che gli ha usato, anche quando fu ferito in un agguato tesoagli da Luna [<i>scena</i>]. In quella circostanza, ricorda il trovatore, «un moto arcano» l'aveva trattenuto dall'uccidere Luna; Azucena lo esorta invece a vendicarsi, se mai gli si ripresenterà l'occasione [<i>adagio</i>].
III,II-III (prosa) – MANRIQUE, AZUCENA, RUIZ Manrique, che attendeva Ruiz, parte col servo. Breve monologo di Azucena: teme che Manrique, da lei cresciuto come un figlio, la abbandoni se mai scoprirà la verità.	II,II – AZUCENA, MANRICO, messo [6 cont.] Preceduto da un suono di corno, giunge un messo di Ruiz: la fortezza di Castellor è stata espugnata; ma Leonora, che crede morto il trovatore, sta per monacarsi [<i>tempo di mezzo</i>]. Manrico si precipita al convento, invano trattenuto da Azucena [<i>cabaletta</i>].

<i>Interno di una cella ... un inginocchiatoio ... un crocifisso</i> III,IV (versi) – LEONOR Tormentato monologo di Leonor: pronuncerà sì i voti, ma anche pensando a Dio la sua mente è «rapita dall'effigie d'un mortale, bella, pura e costante». Un canto trobadorico da fuori scena annuncia l'arrivo di Manrique. III,v (versi) – MANRIQUE, LEONOR Leonor tenta invano di resistere all'abbraccio di Manrique: il trovatore le ricorda la notte in cui ella abbracciò Luna, e le promesse e i giuramenti di fedeltà che n'erano seguiti. Leonor, che lo idolatra tuttavia, lo implora: «strappami alla mia salvezza – le tue braccia sono il mio altare»; e sviene.	
<i>Scorcio di strada ... la facciata di una chiesa</i> III,VI (prosa) – RUIZ, <i>poco dopo un Soldato</i> I seguaci di Manrique preparano il rapimento di Leonor. III,vii (prosa) – MANRIQUE, LEONOR Leonor rinviene in braccio a Manrique. Strepito d'armi tra i soldati di Luna e i seguaci del trovatore. Campane a stormo. III,viii (prosa) – MANRIQUE, LEONOR, D. NUÑO, D. GUILLÉN, D. LOPE <i>e soldati con fiacole ... campane a stormo</i> I seguaci di Manrique mettono in salvo Leonor, mentre Manrique combatte contro Nuño e Guillén.	<i>Atrio interno di un luogo di ritiro ... alberi nel fondo. È notte</i> II,III – IL CONTE, FERRANDO, <i>seguaci ... nei loro mantelli</i> 7 Il conte s'accinge a rapire Leonora, prima che prenda i voti [scena]; si bea del proprio amore per lei [adagio]; la campana annuncia il rito [tempo di mezzo]; il conte, in preda a furia, impreca [cabaletta]. 8 Da dentro, s'odono le religiose [coro]. II,IV-v – LEONORA <i>con seguito muliebri</i>, INES, IL CONTE, FERRANDO, <i>seguaci</i>, poi MANRICO, <i>infine</i> RUIZ. <i>seguito da armati</i> 8 cont. Leonora consola le proprie dame; d'un tratto, Luna le tronca il cammino all'altare [scena]: fa per agguantarla, ma Manrico «dal ciel discesu» si frappone, nello sconcerto e stupore generale [largo]. Ruiz accorrendo salva Manrico e Leonora; i suoi seguaci disarmano Luna [tempo di mezzo].
Jornada IV: La revelación	
<i>Un accampamento con varie tende ... soldati</i> IV,I (versi) – D. NUÑO, D. GUILLÉN, JIMENO Nuño si accinge ad assediare Castellar, dove Manrique è barricato con i ribelli. IV,II-IV (versi) – D. NUÑO, D. GUILLÉN, JIMENO, GUZMÁN, <i>poi AZUCENA fra i soldati con le mani legate</i> I soldati di Nuño hanno catturato una zingara biscaglina: nella rapida inchiesta, Jimeno la ravvisa; Nuño, appreso che Manrique è suo figlio, la manda prigioniera a Saragozza.	<i>Accampamento ... il padiglione del Co. di Luna. Da lungi Castellor</i> III,I-II – <i>Uomini d'arme</i>, poi FERRANDO; <i>indi</i> IL CONTE 9 I soldati di Luna si accingono all'assalto di Castellor. 10 Il conte smania di possedere Leonora [scena]. III,III-IV – IL CONTE, FERRANDO, <i>indi</i> AZUCENA <i>con le mani avvinte</i>, <i>esploratori</i>, <i>soldati</i> 10 cont. Tumulto da dentro. I soldati hanno catturato una zingara biscaglina: nella rapida inchiesta [adagio], Ferrando la ravvisa e Luna apprende che Manrico è suo figlio [tempo di mezzo]; viene tratta prigioniera [stretta].
<i>Camera di Leonor nella torre di Castellor</i> IV,v (versi) – LEONOR, RUIZ Angoscioso monologo di Leonor: «Ormai il crimine con vincoli eterni alla sua sorte m'ha legata». IV,VI (versi) – LEONOR, MANRIQUE Manrique le riferisce un sogno funesto: un «feroce fantasma» lo supplicava gridando: «Vendicami!». IV,vii (versi) – LEONOR, MANRIQUE, RUIZ Ruiz riferisce che Luna ha catturato una gitana, forse strega. IV,viii (versi) – MANRIQUE, LEONOR Nell'abbandonare Leonor per correre al soccorso della madre, Manrique le palesa, con profonda vergogna, la propria estrazione. Leonor gli protesta tutto il suo amore. Uno squillo di tromba. IV,IX (versi) – LEONOR Rimasta sola, Leonor da lungi supplica il trovatore di non gettarsi in braccio a morte. Nuovo squillo di tromba.	<i>Sala adiacente alla cappella in Castellor, con verone</i> III,v – MANRICO, LEONORA, RUIZ 11 Manrico paventa l'imminente assalto di Luna a Castellor [scena]. III,VI – MANRICO, LEONORA [<i>poi ritorna</i> RUIZ <i>con armati</i>] 11 cont. Nel breve attimo che (tra i clangori bellici) prelude alle loro nozze, Manrico professa eterno amore a Leonora [adagio]. Dalla cappella s'ode l'organo; Ruiz trafelato riferisce che Luna ha catturato la zingara, che sta per essere arsa sul rogo [tempo di mezzo]. Manrico si precipita al suo soccorso, palesando a Leonora le proprie origini [cabaletta].

Jornada V: <i>El suplicio</i>	Parte IV: <i>Il supplizio</i>
<i>Dintorni di Saragozza ... muro esterno del palazzo dell'Aljaferia, finestra chiusa da una solida inferriata</i> V,I (versi) – LEONOR, RUIZ È notte fonda. Ruiz consegna a Leonor la boccetta d'argento ch'ella gli aveva commissionato. V,II (versi) – LEONOR, <i>una voce di dentro</i> Monologo di Leonor ai piedi del carcere: maledice il proprio amore, che ha portato a perdizione il trovatore; ma è determinata a salvargli la vita, a costo della propria. Da dentro, un frate grida la 'buona morte'. Risuona un liuto, canta Manrique: «Il mio delitto fu amarti, e non c'è menda in amore». Leonor, straziata, beve il veleno dalla boccetta.	<i>Un'ala del palazzo dell'Aljaferia ... una torre, con finestre assicurate da spranghe di ferro. Notte oscurissima</i> IV,I – RUIZ, LEONORA 12 Leonora, venuta per salvare la vita a Manrico prigioniero, congeda Ruiz. Fissa con intenzione la gemma incastonata sull'anello [<i>scena</i>]. Canta il proprio amore per Manrico prigioniero [<i>adagio</i>]. La campana suona a morto; da dentro echeggia il canto dei frati della buona morte («Miserere»); risuona un liuto, canta Manrico: «Sconto col sangue mio l'amor che posi in te»; Leonora singhiozza [<i>tempo di mezzo</i>]. Indi assevera il proprio eroico amore [<i>cabaletta</i>].
<i>Camera del conte di Luna ... un tavolo</i> V,III (versi) – D. NUÑO, D. GUILLÉN Nuño, con un atto non autorizzato dal sovrano, ha condannato a morte il rivale. Spera ancora di rintracciare Leonor, per restituirla al fratello e sposarla. V,IV (versi) – D. NUÑO, <i>poi</i> D. LOPE In un breve monologo, Nuño imputa alla fatale bellezza di Leonor il proprio rancore e la sventura del rivale. Commette a Lope la doppia esecuzione: la scure per Manrique e il rogo per Azucena. V,V (versi) – D. NUÑO, LEONOR Leonor si getta ai piedi di Nuño: salvi la vita al trovatore, e lei l'amerà d'un «empio amore, degno di voi e di me!». Nuño cede infine alle lusinghe: Leonor penetri nel carcere e dica a Manrique di fuggire dall'Aragona.	IV,II – IL CONTE e alcuni seguaci, LEONORA 13 Il conte dispone la doppia esecuzione: la scure per Manrico e il rogo per Azucena; congedati i seguaci, in un breve monologo riconosce di abusare del potere conferitogli dal sovrano. È ossessionato dal ricordo di Leonora [<i>scena</i>]. Compare Leonora, che gli si getta ai piedi [<i>tempo d'attacco</i>]. Lo supplica di salvare il trovatore; Luna con ferocia si rifiuta [<i>adagio</i>]. Leonora promette di concederglisi; Luna cede alle lusinghe: Leonora penetri nel carcere e dica a Manrico di mettersi in salvo; lei suggerisce il veleno dal castone dell'anello [<i>tempo di mezzo</i>]. Leonora giubila, il conte esulta [<i>cabaletta</i>].
<i>Cella buia ... finestra con sbarre ... una panca</i> V,VI (prosa; versi) – AZUCENA, MANRIQUE Azucena, sempre ancora perseguitata dall'immagine della madre arsa viva e dall'imperativo della vendetta, è ormai certa che la morte la coglierà prima di salire al rogo. Infine si assopisce sognando le sue montagne, mentre Manrique le canta una <i>redondilla</i> a mo' di ninnananna V,VII (versi) – MANRIQUE, LEONOR, AZUCENA Leonor penetra nel carcere e annuncia la libertà a Manrique, ma egli la rifiuta con sdegno ed insulta la donna per aver tradito la sua fede assoggettandosi al conte di Luna; tardi comprende che Leonor sta per spirare fra le sue braccia in preda al veleno. V,VIII (versi) – MANRIQUE, LEONOR <i>cadavere</i>, AZUCENA, D. NUÑO, D. GUILLÉN, D. LOPE e <i>soldati con lumi</i> Manrique copre il cadavere con un ferriaiolo per sottrarlo alla vista del conte di Luna. Apostrofandolo come «boia», e con un ultimo, tenero saluto ad Azucena dormiente, si avvia al patibolo circondato dai soldati. V,IX (versi) – LEONOR <i>cadavere</i>, AZUCENA, D. NUÑO, D. GUILLÉN, D. LOPE e <i>soldati con lumi</i> Azucena, risvegliatasi, lotta con sé stessa e con l'idea fissa, per lei ormai insopportabile, della vendetta. Si ribella all'idea che Manrique muoia; a Nuño, che dalla finestra del carcere le addita il supplizio del figlio, rivela (ma è troppo tardi) che il trovatore era suo fratello; e con un gesto d'amarezza spira gridando: «Ora sei vendicata!».	<i>Orrido carcere ... finestra con inferriata ... smorto fanale</i> IV,III – AZUCENA, MANRICO 14 Azucena, sempre ancora perseguitata dall'immagine della madre arsa viva e dall'imperativo della vendetta, sente che la morte la coglierà prima di salire al rogo [<i>scena</i>]. Infine si assopisce: canticchiando sogna le sue montagne, e Manrico la conforta [<i>adagio</i>]. IV,IV – AZUCENA, MANRICO, LEONORA, <i>in seguito</i> IL CONTE <i>con seguito di armati</i> 14 cont. Leonora penetra nel carcere e annuncia la libertà a Manrico, ma egli la rifiuta con sdegno ed insulta la donna per aver tradito la sua fede assoggettandosi al conte di Luna; tardi comprende che Leonora sta per spirare fra le sue braccia in preda al veleno. Intanto Azucena nel dormiveglia continua la sua canzone [<i>tempo di mezzo?? tempo d'attacco??</i>]. Leonora muore stringendo la mano di Manrico in segno d'addio; il conte, comparso sull'uscio del carcere, scopre l'inganno della donna [<i>cabaletta lenta?? adagio??</i>]. Manrico, con un ultimo saluto ad Azucena, si avvia al patibolo circondato dai soldati. Al conte, che dalla finestra del carcere le addita il supplizio del figlio, Azucena (ma è troppo tardi) rivela infine: «Egli era tuo fratello!...»; e crolla ai piedi della finestra proclamando: «Sei vendicata, o madre!» [<i>tempo di mezzo??</i>].

***Don Karlos* di Schiller secondo Verdi e Du Locle**

HELGA LÜHNING*

In occasione del 150° anniversario della morte di Schiller, l'8 maggio 1955, Thomas Mann tenne un discorso divenuto celebre, in cui parlò anche del *Don Carlos*: «come potrei mai dimenticare che il primo entusiasmo letterario dei miei quindici anni si accese a questo superbo poema?»¹. Thomas Mann citò alcuni versi del marchese di Posa, dal passo in cui questi si congeda dalla regina Elisabetta:

Sagen Sie / Ihm [Karlos], daß er für die Träume seiner Jugend
/ Soll Achtung tragen, wenn er Mann sein wird, / Nicht öffnen
soll dem tötenden Insekten / Gerühmter besserer Vernunft das Herz
/ Der zarten Götterblume – daß er nicht / Soll irrewerden, wenn
des Staubes Weisheit / Begeisterung, die Himmelstochter, lästert
[IV,21].

Andrea Maffei tradusse:

Dite al mio Carlo / Che non irrida nella età matura / I suoi giovani sogni, e mai non getti / Al verme sepolcral d'una ragione / Ostentata più saggia i santi fiori / Nati un dì dal suo core, e che non torca / Dall'impreso cammin se la prudenza / Leva il capo dal fango, e maledice / L'entusiasmo, che dal Cielo è figlio.»² Il commento di Thomas Mann fu: «Esiste qualcosa di più bello, di più nobile, di più toccante? Questo non è soltanto un retore e un predicatore di morale, questo è un poeta che sa far inumidire gli occhi e nello stesso tempo esasperare il cuore contro la mancanza di umanità»³.

I versi che abbiamo citato non sono facili da capire neanche in tedesco.

* Beethoven-Haus, Bonn. Traduzione dal tedesco di Elisabetta Fava.

¹ Th. Mann, *Saggio su Schiller*, in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, Mondadori, Milano 1997, p. 432.

² *Teatro di Friedrich Schiller*, trad. del Cavaliere Andrea Maffei, vol. 1, Milano 1845, p. 285.

³ Th. Mann, cit., *ibidem* Devo a Norbert Oellers il riferimento alla conferenza di Thomas Mann e questa citazione. Nella versione a stampa *Versuch über Schiller* Thomas Mann ha ulteriormente ampliato il suo intervento: cfr. Th. Mann, *Saggio su Schiller*, in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, cit., *ibidem*

Karlos non dovrebbe aprire alla ragione, «insetto letale», il proprio cuore, «delicato fiore della divinità»; non dovrebbe permettere che il suo entusiasmo venga fuorviato da una saggezza ormai polverosa, non «smarrirsi quando una saggezza polverosa soffoca l'entusiasmo, figlio del cielo». Come arriva in Italia una poesia così ardua da comprendere, una poesia che gioca di continuo con neologismi, immagini retoriche e ambivalenze. Una poesia che si traduce solo con grande fatica e che, soprattutto per ciò che riguarda la qualità letteraria, è quasi impossibile da rendere in altra lingua? E come arriva all'opera, i cui testi esigono una lingua che è l'esatto contrario, con formulazioni brevi, chiare, immediatamente comprensibili? Ce ne indica la via l'ottantenne Thomas Mann che (tre mesi prima della morte) si ricorda del fascino prodotto su di lui in giovinezza dal *Don Karlos*: a portare nella giovane Italia del Risorgimento i temi drammatici di Schiller è quell'elemento «nobile, commovente» che sa «far venire le lacrime agli occhi», quell'emozionalità, quell'avversione verso la disumanità, quella fresca ribellione rivoluzionaria contro la «saggezza polverosa». Non bisogna assolutamente intendere i versi che abbiamo citato secondo il loro significato grammaticale, che d'altra parte si scopre solo alla lettura. Per il teatro di prosa così come per l'opera sono decisivi la lingua enfatica e le «parole chiave», le immagini che qui di regola si accumulano a ritmo incalzante l'una dopo l'altra: i sogni della gioventù, l'insetto letale della ragione, il cuore come tenero fiore degli dèi, l'entusiasmo come figlio del cielo. Sono loro a dare incessantemente alla musica idee e spunti, e risultano comprensibili anche in un testo cantato.

È difficile valutare nel suo complesso il ruolo esercitato dai drammi di Schiller sull'opera italiana dell'Ottocento, dal momento che alcuni fra i soggetti trattati circolavano in Italia già prima che Schiller li facesse propri e parecchi erano stati elaborati da altri autori prima che i drammi di Schiller cominciasse a diffondersi ovunque in traduzione⁴. Nel redigere il proprio testo quasi nessun librettista si è limitato ad attingere a una sola fonte. Ognuno attinse con la massima disinvoltura a tutto il materiale consultabile, che fosse più o meno affine come contenuto, che avesse una dignità letteraria o meno, purché venisse incontro al contratto stipulato con il teatro e alla collaborazione col musicista in questione. Ugualmente problematico è spesso definire con precisione il contributo schilleriano ai libretti, alla loro trama e alla loro drammaturgia. Per esempio il soggetto del *Wilhelm Tell* – *Guglielmo Tell*

⁴ Vedi al riguardo E. Inasridse, *Schiller und die italienische Oper. Das Schillerdrama als Libretto des Belcanto*, Frankfurt etc. 1989 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, 1130).

– *Guillaume Tell* era diffuso da molto tempo prima che Schiller lo facesse suo⁵. Per l'opera di Rossini (1829) fu utilizzato sì il dramma di Schiller, ma furono inclusi anche vari spunti tratti da versioni più antiche della vicenda⁶. Ancora per *Giovanna d'Arco* (1845) il librettista di Verdi, Temistocle Solera, attinse, oltre che alla tragedia di Schiller, anche a libretti d'opera precedenti. Per contro era da aspettarsi che nel redigere il libretto per i *Masnadieri* (1846/47) Andrea Maffei si attenesse strettamente all'originale – il che non fu necessariamente un vantaggio per l'opera che ne derivò⁷. Ma senza dubbio Verdi, che di Maffei era amico, ricavò molte idee dalle sue eccellenti traduzioni di Schiller e di Shakespeare.

Come quello dei *Räuber*, così anche il soggetto della terza opera verdiana ricavata da Schiller, ossia *Kabale und Liebe* ribattezzata *Luisa Miller*, era invenzione dello stesso Schiller. Di conseguenza il librettista di Verdi, Salvatore Cammarano, non si poté giovare di nessun'altra fonte. Poteva però fare assegnamento su un'ampia esperienza professionale di tipologie formali drammaturgiche e musicali maturata nel campo operistico. Il fatto che, nell'elaborare la tragedia di Schiller, Cammarano si fosse mosso molto liberamente per adattarla ai requisiti di genere viene ancora oggi visto spesso in termini negativi, perché di fronte a un modello così celebre entra in gioco un condizionamento estetico troppo forte⁸. La redazione operistica non appare come una *pièce* nuova, costruita secondo regole proprie, bensì come rielaborazione del testo schilleriano, che dovrebbe prima di tutto superare il confronto col suo modello e solo in secondo luogo essere anche un buon libretto. Senza volere, quindi, vengono posti dei metri di giudizio che non appartengono al genere operistico, bensì a quello del dramma in prosa. Tuttavia il margine di libertà che Cammarano si è abilmente procurato ora tagliando, ora raggruppando le scene è stato indispensabile per ottenere un'introduzione concisa e un finale I di grande effetto, per trasformare i dialoghi in confronti brevi e musicalmente

⁵ Il dramma di Schiller fu rappresentato per la prima volta il 17 marzo 1804 al Teatro di Corte di Weimar sotto la direzione di Goethe.

⁶ Vedi A. Gerhard, *Sortire dalle vie comuni. 'Wie Rossini einem Akademiker den Guillaume Tell verdarb*, in *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, a cura di A. Gier (=Studia romanica 63), Heidelberg 1986, pp. 184-219; Ch. Siegert, *Wir wollen seyn ein einzig Volk von Brüdern'. Liberté-égalité-fraternité in Schillers Drama und in den Tell-Opern von Grétry und Rossini*, in *Schiller und die Musik*, a cura di H. Geyer e W. Osthoff (Schriftenreihe der Hochschule für Musik Franz Liszt 4), Köln etc. 2007, pp. 55-82.

⁷ Cfr. G. Kreuzer, *I masnadieri*, in *Verdi-Handbuch*, a cura di A. Gerhard e U. Schweikert, Kassel etc. 2001, pp. 358-364.

⁸ Si veda per esempio K.L. Gerhartz, *Luisa Miller*, ivi, pp. 373-380.

incisivi, per convertire i personaggi in ruoli canori, se si vuole ammettere almeno la possibilità che da un dramma del classicismo tedesco si potesse ricavare un'opera in musica.

Il fatto che i drammi di Schiller fossero predestinati a diventare modelli per l'opera italiana del XIX secolo⁹ deriva in primo luogo dalla relativa facilità con cui il decorso della vicenda, che in Schiller è intrecciato a una fitta rete di riferimenti, si lascia ridurre ai suoi snodi principali. Quasi sempre si riuscì a conservare gli *Schwerpunkte* originari; in qualche caso il decorso della vicenda divenne persino più chiaro attraverso abili sintesi e spostamenti di quanto fosse in Schiller stesso. Un secondo aspetto di rilievo: le parti principali sono spesso facilmente riconducibili ai tipici ruoli o ambiti vocali dell'opera. Questo non è certo un principio estetico, come è chiaro se si fa un confronto con i drammi di Goethe: la scelta del registro vocale da assegnare a Egmont, Faust o Mefistofele per farne dei personaggi d'opera è molto più aperta di quanto succeda alla maggior parte dei personaggi di Schiller, di conseguenza anche il rischio di distorcerli è più forte. Se i registri vocali comportano una restrizione o schematizzazione dei caratteri, se il malvagio Wurm della *Luisa Miller* ha lo stesso registro vocale del grande inquisitore del *Don Carlos*, e quindi anche una fisionomia musicale analoga, se il «cattivo padre» Walter è accostabile al re Filippo e il «buon padre» Miller al marchese di Posa, se insomma attraverso i registri vocali si stabiliscono dei segni di riconoscimento e si riconducono i personaggi dentro tipologie più ristrette rispetto a quelle del dramma in prosa, di tutto ciò non si può fare una colpa né ai librettisti né ai compositori. Le regole drammaturgiche, che nascono anche dall'intesa tra compositore e librettista, quindi tra l'autore e il pubblico, si muovono su un piano di comprensione analogo, come il canone formale delle sonate o delle sinfonie eseguite nei concerti del XIX secolo.

Come terzo aspetto di rilievo per la presenza di Schiller sulle scene dell'opera italiana sono però da citare anche i temi trattati: lo slancio rivoluzionario nei primi drammi, in cui gli eroi insorgono con ardore contro i padri, le autorità, i regolamenti fissati da leggi del passato (*Räuber*, *Fiesko*, *Kabale und Liebe*). Invece quasi tutti i drammi maturi di Schiller trattano temi libertari. Non un singolo individuo, ma un intero popolo si rivolta contro i suoi occupanti e oppressori. L'eroe o eroina ne è guida e punto di riferimento. Ambedue le costellazioni tematiche hanno riferimenti immediati con la realtà sociale e politica del tempo di Verdi. Per esempio nella *Giovanna d'Arco* «l'analogia tra la Francia occupata dall'Inghilterra

⁹ Di tutto il teatro di Schiller solo la trilogia di Wallenstein non divenne un'opera.

durante la guerra dei Cento Anni e l'Italia degli anni Quaranta dell'Ottocento» è evidente¹⁰.

Don Karlos, il quarto dramma di Schiller, si colloca da un punto di vista sia cronologico sia contenutistico nel mezzo, unisce cioè i due ambiti tematici: quello del figlio in rivolta contro il padre (Karlos-Philipp) e quello della rivolta politica, in questo caso la liberazione dei Paesi Bassi protestanti dal dominio spagnolo. La genesi del lavoro è lunga e complicata, intricata quasi come quella di molte opere. Le prime idee vennero a Schiller già nel 1782. Nei primi mesi dell'anno successivo, nel bel mezzo dell'elaborazione di *Kabale und Liebe*, comincia una vera e propria autoidentificazione con il giovane Infante Karlos, che al tempo in cui si svolge la vicenda ha 23 anni, proprio come Schiller stesso in quel momento¹¹. Nel mese di marzo scrive a un amico: «Il carattere di un giovane ardente, nobile e sensibile, che al tempo stesso è erede di diverse corone; quello di una regina che, dovendo soffocare i suoi sentimenti, è infelice nonostante la posizione privilegiata che il destino le ha assegnato; quelli di un padre e marito geloso, di un inquisitore crudele e ipocrita e di un duca d'Alba spietato eccetera non dovrebbero proprio venirmi male, direi». E un mese dopo, addirittura innamorato del suo eroe: «Lo tengo sul mio cuore, lo porto in giro con me [...] Karlos ha l'anima dell'Amleto di Shakespeare e il polso mio»¹². Il dramma che qui ha in mente e che viene abbozzato nel cosiddetto «Abbozzo di Bauerbach» è ancora molto diverso, ossia un dramma che tratta di amore e gelosia, una tragedia familiare su sfondo storico. Come quarto personaggio viene nominato l'Inquisitore: quindi nella vicenda c'è anche un livello destinato a rappresentare il ruolo di potere della chiesa cattolica. Ed è già previsto anche il duca d'Alba, ricordato dalla storia soprattutto come reggente dei Paesi Bassi per conto di Filippo, colui che represses nel modo più spietato le sommosse delle province che aspiravano all'indipendenza dalla Spagna. Il marchese di Posa invece è ancora limitato al ruolo di amico pronto al sacrificio.

Eppure a poco a poco progetto cambia ed esce completamente dai binari previsti (gerät aus den Fugen). Entro i primi mesi del 1787 nasce circa metà del dramma. Comprende già quattromila cento quaranta versi, e con ciò è

¹⁰ M. Engelhardt, Art. *Giovanna d'Arco*, *Verdi-Handbuch*, cit., S. 336.

¹¹ «Dreiundzwanzig Jahre! / Und nichts für die Unsterblichkeit getan!» (II,2: «Ventitre anni! E non aver fatto ancora nulla per l'immortalità!»). Storicamente, l'Infante morì a 23 anni nel 1568.

¹² Lettere del 27 marzo e del 14 aprile 1783 all'amico Reinwald, bibliotecario a Meiningen, cit. in F. Schiller, *Don Carlos. Briefe über Don Carlos. Thalia-Fragment*, a cura di G. Fricke, München 1962, p. 237.

già lunga il doppio rispetto a un dramma normale, con una durata di rappresentazione di circa quattro ore. A questo proposito Schiller osserva: «È quasi superfluo notare che il *Don Karlos* non può diventare una pièce teatrale»¹³. Eppure la prima metà del dramma viene rielaborata a fondo ancora una volta nel 1787, e soprattutto ridotta drasticamente. Nell'estate il dramma viene concluso e pubblicato; ma comprende pur sempre ancora 6282 versi, il che significa una durata di rappresentazione di circa sei ore. Per la prima rappresentazione ad Amburgo e per le successive a Lipsia, Dresda e Riga, Schiller approntò una sorta di «edizione pratica» in prosa, ridotta di oltre un terzo, con cambiamenti decisivi anche nel decorso della vicenda. Oggi di norma si pubblica e si usa l'ultima versione, quella del 1805, che con i suoi 5370 versi è rimasta un dramma da leggere, *ein dramatisches Gedicht*, come la chiamò Schiller.

Lo spostamento dei punti nodali della vicenda durante il lungo periodo di gestazione del dramma è interessante anche per il libretto e per l'opera. La tragedia a tre con i protagonisti Karlos-Elisabeth-Philipp si configurò inizialmente come dramma di intrigo con un complotto della principessa Eboli, di padre Domingo e del duca d'Alba, prima che il marchese di Posa si collocasse finalmente al centro e trasformasse la pièce in un dramma di idee e di politica¹⁴. Karlos rimane sì il punto focale dell'azione, quello perlomeno intorno a cui gravitano Elisabeth, Posa e Philipp, ma a parte l'amore tragico per Elisabetta non ha alcun tema autonomo né alcuna consistenza sotto il profilo dei contenuti. E persino nel dramma familiare alla fin fine è piuttosto Filippo a incarnarne il profilo tragico.

Filippo rappresenta al tempo stesso la cornice storica che tuttavia Schiller ha utilizzato solo come elemento di contorno. Il re Filippo della realtà storica aveva solo 33 anni quando, nel 1560, fece della quindicenne Elisabetta la sua terza moglie. Nel 1568, quando morirono l'infante Carlos e, tre mesi dopo,

¹³ Thalia, 3. Heft, cit. in N. Oellers, *Schiller. Elend der Geschichte, Glanz der Kunst*, Stuttgart 2005, p. 175.

¹⁴ L'8 agosto 1787, dopo aver concluso il lavoro, Schiller scrisse a Körner di aver avuto «la sfortuna» di cambiare lui stesso «durante la genesi di un ampio lavoro poetico» e quindi di «pensare e sentire, al termine di questa creazione, in modo differente da quando l'aveva cominciata» (cit. in K. Wölfel, *Friedrich Schiller*, München 2004, p. 59). Nelle *Lettere su Don Karlos* pubblicate nel 1788 ha dato una motivazione per il cambio di tematiche nel corso della vicenda, ipotizzando di «avere sollecitato nei primi atti aspettative diverse da quelle soddisfatte negli ultimi. [...] Nuove idee [...] presero il posto delle precedenti; Karlos stesso era scaduto ai miei occhi, forse per nessun'altra ragione tranne quella che negli anni ormai me ne ero troppo distanziato, e per la ragione opposta il suo posto era stato preso dal marchese di Posa» (prima lettera, cit. in *Don Carlos*, a cura di G. Fricke, cit., p. 196).

Elisabetta, Filippo aveva quindi 41 anni. Nel secondo atto del dramma l'ammiraglio Medina Sidonia porta la notizia dell'annientamento dell'Invincibile Armata ad opera degli Inglesi. Questo accadde tuttavia solo nel 1588, vent'anni dopo. Attraverso l'intreccio anacronistico la tragedia familiare si lega alla tragedia politica del declino della monarchia spagnola. Posa si definisce «un cittadino di quelli che verranno»: quelli che verranno sono i cittadini illuminati dell'epoca di Schiller, il pubblico del teatro a cui Posa si rivolge. Schiller fa di Posa un suo contemporaneo spirituale. Ai personaggi storici viene attribuita la consapevolezza dello sviluppo storico. Quando Filippo dice: «il mondo è mio ancora per una sera» («noch ist die Welt auf einen Abend mein»), ecco che sa e dice al tempo stesso che alla sua sera seguirà il mattino dell'Illuminismo.

Considerato come dramma storico, *Don Karlos* potrebbe definirsi secondo la nota definizione di Friedrich Schlegel come una 'profezia rivolta all'indietro' [...] Gli ideali degli eroi tragici celebrano la loro risurrezione nella consapevolezza del pubblico¹⁵.

Solo alla fine del terzo atto Posa diventa il protagonista, a cominciare dal grandioso dialogo in cui espone al re le sue idee (vale a dire quelle di Schiller) repubblicane sulla libertà e sull'uguaglianza: «una sorta di discorso della montagna sulla fede idealistico-illuminata 'nell'uomo'», così Wölfel ha qualificato questa celebre scena¹⁶. Poi Posa tira le fila della vicenda e le ingarbuglia del tutto. Si provi a esporre il contenuto del quarto atto e a spiegare, per quale motivo Posa si fa dare pieni poteri per l'arresto di Karlos, per quale motivo prende le lettere (quali?) di Karlos e le consegna al re, per quale motivo poi arresta veramente Karlos; e ancora, se il sacrificio di Posa non si sarebbe potuto evitare e se anzi in nome di alti obiettivi non si sarebbe dovuto assolutamente evitare. Perché Posa non usa il potere che ha su Filippo per realizzare i propri piani? La risposta pragmatica potrebbe essere questa: il dramma comincia come *Don Karlos*, non può finire come *Marchese di Posa*. Eppure dopo la morte di Posa cambia direzione ancora una volta, in quanto adesso, al posto del marchese, entra improvvisamente nell'azione il grande inquisitore e rovescia a posteriori tutti i programmi rivoluzionari e le proclamazioni libertarie:

Dietro il gioco di potere che si svolge fra i protagonisti, si scopre un sovra-potere ai cui occhi la lotta per il destino dell'umanità non è che un teatro delle marionette a cui l'Inquisizione ha concesso

¹⁵K. Wölfel, *Schiller*, cit., p. 61.

¹⁶ Ivi, p. 60.

per un momento di credersi importante. [...] L'ingresso del grande inquisitore produce una conclusione che non potrebbe immaginarsi più cupa, fa addirittura di questa tragedia alla fin fine una farsa di cinica perfidia¹⁷.

Tuttavia a bilanciare la condotta problematica della vicenda stanno l'enfasi e la brillantezza della lingua e l'acutezza dei dialoghi, che non hanno l'uguale neanche negli altri lavori di Schiller. Subito la prima scena, in cui Padre Domingo, confessore del re, cerca di insinuarsi nella confidenza dell'Infante, che invece lo smaschera, è un capolavoro di condotta e di caratterizzazione psicologica. Di analogo spessore lessicale sono i dialoghi non di rado molto ampi che Karlos sostiene con Posa (I, 2; II, 15), con Elisabeth (I, 5) e con la principessa Eboli (II, 8), o il linguaggio duro che Filippo usa nei confronti di Karlos (II, 2) e con cui tratta i suoi cortigiani e li umilia (III, 3-4; IV, 10). Grandiosa è la regalità con cui Elisabetta respinge gli intriganti quando questi vogliono blandirla per metterla in guardia dal marchese di Posa (IV, 14).

L'efficacia drammatica del testo di Schiller deriva comunque ancora oggi soprattutto dalla grandezza e dalla dignità dei protagonisti, dalla lacerazione di Karlos col suo amore infelice, dall'accortezza veramente regale e dalla sensibilità di Elisabeth, dall'eroica fedeltà fra gli amici Karlos e Posa, dalle visioni di Posa sul futuro, dalla solitudine del potente sovrano Filippo e dal misterioso potere della chiesa, personificato dall'intrigante Padre Domingo e dal grande inquisitore decrepito e cieco.

Con ciò siamo arrivati a Verdi, dal momento che i cinque caratteri protagonisti furono decisivi tanto per la scelta del dramma di Schiller come soggetto dell'opera quanto per la sua rielaborazione a libretto, poi per la composizione e la resa musicale, infine per il successo e per la ricezione.

Nella genesi di entrambi i lavori si verificano impressionanti coincidenze: al *Don Karlos* di Schiller furono necessari, dai primi spunti nel 1782 fino alla versione definitiva del 1805, 23 anni – metà della vita di Schiller. E probabilmente se la sua vita fosse durata più lungo, Schiller avrebbe impiegato ancor più tempo. Il *Don Carlos* di Verdi cominciò nell'estate del 1865, quando l'editore Léon Escudier gli portò a Sant'Agata uno scenario in prosa di Joseph Méry e Camille Du Locle; Verdi ebbe bisogno «soltanto» di ventun anni buoni fino al dicembre 1886, quando per la prima volta andò in scena a Modena l'ultima versione su testo italiano e con l'atto di Fontainebleau nuovamente ripristinato (vedi tabella 1). Anche il caos di versioni, tagli e revisioni è di poco inferiore rispetto a quanto succede in Schiller. Nasce, qui come là, in primo

¹⁷ Ivi, pp. 63 ss.

TABELLA 1

I.

Prima rappresentazione assoluta: 11 marzo 1867, Parigi, Opéra.

Libretto: francese di Francois Joseph Pierre Méry und Camille Du Locle [Méry si ammalò durante il lavoro e morì nel giugno 1866. Di conseguenza l'elaborazione è sostanzialmente opera di Du Locle]

da *Don Karlos, Infant von Spanien* (1787) di Friedrich Schiller e *Philippe II, roi d'Espagne* (1846) di Eugène Cormon.

5 atti; balletto al principio del III atto; a causa della lunghezza eccessiva furono tagliati complessivamente otto passi già durante le prove e dopo la prima rappresentazione.

II.

Rappresentazione a Napoli: 2 dicembre 1872, Teatro San Carlo

Testo: italiano nella traduzione di Achille de Lauzières-Thémines

5 atti; balletto soppresso.

Parziale riscrittura del duetto Filippo/Rodrigo.

III.

“Versione di Milano”- Prima rappresentazione: 10 gennaio 1884, Teatro alla Scala

Testo: francese/italiano di Camille Du Locle; traduzione di Angelo Zanardini

4 atti, cadono l'atto di Fontainebleau e il balletto

Revisione radicale; circa un terzo della musica fu riscritta ex novo - di nuovo sul testo francese che Du Locle rielaborò.

Lievemente modificata, la Romanza di Carlo si sposta dall'atto di Fontainebleau al primo quadro del I. atto (I secondo la nuova numerazione in quattro atti);

Nuovo inizio del II. atto; nuova riscrittura del duetto Filippo Rodrigo;

III. atto: il passo in cui Eboli confessa di essere l'amante del re viene ripreso dalla prima versione e composto ex novo;

IV. atto: scena del grande inquisitore tagliata in modo energico; attacco e chiusa - identificazione del monaco con Carlo V.

IV.

Rappresentazione a Modena, 29 dicembre 1886

Testo: italiano

5 atti

Ripresa dell'atto di Fontainebleau nella versione I, ma con testo italiano (A. de Lauzières). Gli atti dal II. al V. come nella versione di Milano.

luogo dalla lunghezza eccessiva. Già prima della prima rappresentazione Verdi fu costretto a dolorose amputazioni. Due di queste vennero nuovamente reintegrate in rielaborazioni successive, il che però rese necessario tagliare da altre parti. Infine durante l'ultima grande revisione del 1883 l'intero primo atto della versione finora in cinque atti venne sacrificato, salvo ripristinarlo col consenso di Verdi nell'ultima versione (quella di Modena).

Un ulteriore motivo di confusione nacque dal fatto che *Don Carlos* venisse concepito come uno di quei *grand opéra* che dopo la morte di Meyerbeer avrebbero dovuto dare all'Opéra di Parigi un nuovo slancio. Ma il successo non fu duraturo¹⁸. Visto che dopo gli insuccessi dei *Vespri siciliani* (1863) e della nuova versione del *Macbeth* (1864) Verdi aveva definitivamente voltato la schiena a Parigi, *Don Carlos* dovette essere tradotto in italiano, vale a dire provvisto di un testo italiano e risistemato secondo le esigenze di rappresentazione dei teatri italiani. Fu così soppresso il grande balletto all'inizio del terzo atto, ma si resero necessarie anche varie modifiche al contenuto, per esempio nell'Italia cattolica l'anticlericalismo dell'autodafè dovette essere attenuato. Anche qui si trova un sorprendente parallelo con i tagli condiscendenti apportati da Schiller per le prime rappresentazioni. Ma soprattutto l'andirivieni tra il testo originale francese e le diverse trasposizioni in italiano perdurò fino all'ultima versione e rese quasi impenetrabile il caos delle revisioni. Nei limiti di una relazione non è possibile seguire nel dettaglio la complicazione delle modifiche che derivarono da tagli, revisioni musicali, condizionamenti derivanti dalla pratica musicale locale e cambiamenti del testo da una lingua all'altra¹⁹. La tabella I fornisce un prospetto generale dei quattro stadi più importanti con le loro varianti principali. Invece di ripercorrere dal principio i vari stadi di elaborazione, rivolgiamo subito l'attenzione all'opera compiuta.

Che cosa si dovette fare, per ricavare dal dramma di Schiller uno scenario per Verdi? Che cosa può aver particolarmente attratto Verdi nel *Don Karlos*? Non è difficile provare a calarsi nei panni di Méry e Du Locle. In primo luogo bisognava ridurre il testo di Schiller, semplificare la vicenda e ridurla ai motivi e ai personaggi principali. Certamente, a dirlo suona più facile di quanto fosse in realtà, perché la sovrabbondanza di contenuto richiedeva interventi molto più radicali di quanto fosse normalmente necessario per trasformare un dramma in melodramma (Tabella 2, a p. 164-166).

¹⁸ La versione francese scomparve dopo 43 rappresentazioni già alla fine del 1867 dalle scene parigine e non vi tornò per quasi cento anni.

¹⁹ Le ricerche basilari sulla genesi e sui diversi stadi evolutivi dell'opera si devono soprattutto a Ursula Günther. Per la bibliografia cfr. *Verdi Handbuch*, cit., pp. 706 ss.

Per cominciare, la semplificazione della vicenda si accordava bene con la riduzione del cast. Pensiamo ai tre principali livelli dell'azione: il dramma amoroso con Karlos, la regina e il re, il dramma di idee e di libertà con Posa, Karlos e il re, infine lo sfondo storico e religioso, rappresentato dal potere della chiesa e dell'inquisizione e incarnato da Padre Domingo e dal grande inquisitore. Non sono necessari altri personaggi oltre a questi sei. Si potrebbe descrivere una forma breve della vicenda corrispondente a questo nucleo, in cui anche Eboli diventi una comparsa accessoria. Nel *dramatis personae* di Schiller, tuttavia, vengono singolarmente enumerati 17 attori, oltre a un paggio della regina e al priore di un monastero di certosini. Invece in Verdi compaiono solo più sei protagonisti – che peraltro è un numero pur sempre insolitamente alto! L'anonimo paggio è diventato Tebaldo (un parente dell'Oscar di *Un ballo in maschera*), il priore un monaco che viene identificato con Carlo V. Dei Grandi di Spagna restano soltanto Rodrigo e il Conte di Lerma, delle dame della regina solo la principessa di Eboli come ruolo solistico; le altre compaiono solo come presenza corale. Riduzioni di questo genere erano facili da realizzare. Per esempio in Schiller diverse scene si svolgono nell'anticamera del re. Per una sorta di realismo scenico non si può immaginare che un personaggio se ne resti solo ad aspettare di essere introdotto, ma se ne devono raccogliere più d'uno e scambiarsi fra loro qualche informazione. Ciascuno quindi deve ottenere alcuni versi, una funzione all'interno della vicenda e una fisionomia drammatica, sia pure solo superficiale. All'opera queste anticamere, e con loro la quantità di parti secondarie, non trovano spazio. La loro funzione di differenziare e colorire l'insieme può e deve essere assunta dalla musica.

Una decisione importante fu l'eliminazione della parte di Padre Domingo, che in Schiller è una figura complessa con molteplici funzioni all'interno della vicenda. Con lui scomparve la complessa rete d'intrighi tesa fra lui, il duca d'Alba e la principessa Eboli. Del trio sopravvive soltanto Eboli. Schiller stesso ha fatto intravedere la possibilità di eliminare Domingo e Alba, facendoli rimpicciolire sempre più nel corso del dramma. Nella prima scena è Domingo, in dialogo con Karlos, a introdurre l'azione. All'inizio del secondo atto Filippo definisce Alba suo amico e manda lui, invece di Karlos, nei Paesi Bassi. Nel frattempo Alba e Domingo, complottando con Eboli, diventano pericolosi antagonisti per Karlos, Posa ed Elisabetta. Ma il re non si fida di loro (III, 5) e li degrada (IV, 10). La regina, che loro cercano di blandire per metterla in guardia da Posa (IV, 4), li scaccia regalmente come intriganti. Nella scena con il conte Taxis alla fine del quarto atto (IV, 22) hanno ormai definitivamente abdicato:

– Alba: «Fa chiamare Lerma! / eppure deve sapere che voi e io / siamo in anticamera»

– Domingo: «Il nostro tempo è finito».

TABELLA 2

<i>Schiller</i>		<i>Verdi</i>	
Philipp der Zweite, König von Spanien		Filippo II, re di Spagna: Basso	
Elisabeth von Valois, seine Gemahlin		Elisabetta di Valois: Soprano	
Don Karlos, der Kronprinz		Don Carlo, infante di Spagna: Tenore	
Prinzessin von Eboli		La principessa Eboli: Mezzosoprano	
Maquisin von Mondekar	Damen der	La contessa d'Aremberg: muta	
Gräfin Fuentes	Königin		
Herzogin von Olivarez			
Ein Page der Königin		Tebaldo, paggio della regina: Soprano	
Infantin Klara Eugenia			
Don Ludwig Merkado, Leibarzt der Königin			
Marquis von Posa		Rodrigo, marchese di Posa: Baritono	
Graf von Lerma		Il conte di Lerma: Tenore	
Herzog von Alba	Granden von		
Herzog von Feria	Spanien		
Herzog von Medina Sidonia			
Don Raimond von Taxis			
Domingo, Beichtvater des Königs		Il Grande inquisitore: Basso	
Der Großinquisitor des Königreichs		Un Frate: Basso	
Der Prior eines Kartäuserklosters		Una voce dal cielo: Soprano	
		L'araldo reale: Tenore	
		6 Deputati di Fiandra: 6 Bassi	
		6 Inquisitori: 6 Bassi	
		Coro: Signori e dame delle corti di Francia e Spagna, boscaioli, popolo, paggi, guardie di Filippo II, frati, soldati	
		Atto I (Versione 1, 2 e 4)	
		<i>La foresta di Fontainebleau. Inverno</i>	
		(1) Introduzione: Boscaioli / Cacciatori, poi Elisabetta	
		(2) Narrazione e Romanza: Carlo	
		(3) Scena e Duetto: Tebaldo / Elisabetta / Carlo	
		(4) Scena e Finale: Elisabetta / Carlo / Tebaldo, poi Lerma / Ambasciatore di Spagna / Dame / Popolo	
		Atto I (Versione 3: 1883)	
		<i>Il Chostro del Convento di San Giusto.</i>	
		(5) Preludio, Introduzione e Scena del Frate	
		(2) Scena e Romanza: Carlo	
		Scena: Carlo / Frate	
		(6) Scena e Duetto: Carlo / Rodrigo	
		<i>Un sito ridente alla porta del Chostro di San Giusto</i>	
		(7) Coro, Scena e Canzone del velo:	
		Eboli / Tebaldo / Dame e paggi della Regina	
		Elisabetta e detti	
		(8) Terzettino dialogato e Romanza:	
		Elisabetta / Eboli / Rodrigo	
		(9) Gran Scena e Duetto: Elisabetta / Carlo	
		Elisabetta / Filippo / Rodrigo / Eboli / Dame	
		(10) Scena e Romanza di Elisabetta	
		(11) Scena e Duetto: Filippo / Rodrigo	
		Atto II	
Sc.	I. Akt		
	<i>Der königliche Garten in Aranjuez</i>		
1	Domingo / Karlos		
2	Karlos / Posa		
	Hofhaltung der Königin in Aranjuez		
3	Königin / Eboli / Mondekar / Olivarez		
4	Königin / Eboli / Mondekar / Posa		
5	Königin / Karlos		
6	Königin / König / Alba / Lerma / Domingo / Damen		
7	Karlos / Posa		
8	Karlos / Posa / Lerma		
9	Karlos / Posa	III,10	
	II. Akt		
	Im königlichen Palast zu Madrid		
1	König / Karlos / Alba		
2	König / Karlos		

- 3 König / Alba
Vorsaal vor dem Zimmer der Königin
4 Karlos / Page
5 Karlos / Alba
6 Karlos / Alba / Königin
Kabinett der Prinzessin von Eboli

- 7 Eboli / Page
8 Eboli / Karlos
9 Eboli
Zimmer im königlichen Palast
10 Domingo / Alba
11 Domingo / Eboli
12 Domingo / Eboli / Alba IV, 15-17
13 Domingo / Alba
Kartäuserkloster
14 Karlos / Prior
15 Karlos / Posa

III. Akt

Schlafzimmer des Königs

- 1 König
2 König / Lerma
3 König / Alba
4 König / Domingo
5 König

Audienzaal

- 6 Karlos / Alba / Granden
7 König / Karlos / Alba / Granden

Kabinett des Königs

- 8 Posa / Alba (11)
9 Posa
10 Posa / König

IV. Akt

Saal bei der Königin

- 1 Königin / Olivarez / Eboli / Damen V, 10
2 Vorige / Posa
3 Königin / Posa
Galerie

- 4 Karlos / Lerma
5 Karlos / Posa
6 Posa

Kabinett des Königs

- 7 König / Infantin
8 König / Lerma
9 König / Königin / Infantin
10 Vorige / Alba / Domingo / Damen
11 Vorige / Posa
12 König / Posa
Galerie
13 Karlos / Lerma (13)
Zimmer der Königin

I giardini della Regina a Madrid

Preludio [Versione 1: Chœur e Ballet]

Scena: Carlo

(12) **Scena e Duetto:** Carlo / Eboli:

(13) **Terzetto:** Carlo / Eboli / Rodrigo

Una grande piazza davanti alla Cattedrale di Valladolid

(14) **Gran Finale:** Popolo / Araldo reale / Filippo / Elisabetta /
Rodrigo / Carlo / Deputati di Fiandra / Frati / una voce dal
cielo

Atto III

Il gabinetto del Re

(15) **Scena e Cantabile:** Filippo:

(16) **Scena:** Filippo / L'Inquisitore:

(17) **Scena e Quartetto:** Filippo / Elisabetta /
Eboli / Rodrigo

14 Königin / Alba / Domingo

Zimmer der Eoli

15 Eboli / Karlos

16 Vorige / Posa

17 Eboli / Posa

Zimmer der Königin

18 Königin / Fuentes

19 Königin / Eboli

(18) **Scena:** Elisabetta / Eboli **ed Aria:** Eboli

20 Eboli / Olivarez

21 Königin / Posa

Vorzimmer des Königs

22 Alba / Domingo / Lerma / Taxis

23 Vorige / Prinz v. Parma / Feria / Medina

24 Eboli / Feria / Medina / Parma / Domingo

V. Akt*Zimmer im Palast (Gefängnis)*

1 Karlos / Posa

2 Karlos / Posa / Alba

3 Karlos / Posa

4 Karlos / König / Alba / Feria / Medina /
Parma / Lerma / Domingo / Granden

5 Vorige / Offizier

6 Karlos / Merkado

(16)

7 Karlos / Lerma

Vorzimmer des Königs

8 Alba / Feria

9 Vorige / König / Domingo / Taxis / Offizier

10 König / Großinquisitor

Zimmer der Königin

11 Karlos / Königin; später König mit Gefolge

La prigionie di Don Carlo(19) **Morte di Rodrigo:** Carlo / Rodrigo(20) **Sommossa (Finale):** Carlo / Filippo / Grandi / Popolo

Lerma / Eboli / L'inquisitore e detti

Atto IV**Chiostro di San Giusto**(21) **Scena ed Aria:** Elisabetta(22) **Scena e Duetto d'addio:** Elisabetta / Carlo
poi Filippo / L'inquisitore / Il frate

Riducendo l'intrigo alle iniziative di Eboli, si potevano già risparmiare molte parti del secondo atto di Schiller. Ai principi più efficaci delle riduzioni appartiene la regola di accorpare insieme le scene che presentano situazioni analoghe e soprattutto quelle in cui si incontrano nuovamente gli stessi personaggi. Per questa ragione è naturale che le quattro scene del primo atto, in cui Carlo e Posa si rivedono e ribadiscono i loro progetti e il loro patto di amicizia con i loro 372 versi complessivi, vengano condensate in Verdi in un'unica scena e utilizzati come apertura programmatica. Anche Carlo ed Eboli possono incontrarsi una volta soltanto, e una volta soltanto, all'inizio del secondo atto, Posa può strappare Carlo dalle grinfie della bella intrigante. I due gruppi di scene intorno al monarca solitario all'inizio del terzo atto e a metà del quarto vengono radunati nell'opera in due grandi

scene musicali, il monologo di Filippo «Ella giammai m'amò» e la Scena e Quartetto con Elisabetta, Filippo, Eboli e Rodrigo. A questa si aggancia direttamente la confessione di Eboli, il suo esilio in un monastero e la sua scena solistica con l'aria «O don fatale». Quest'ultima termina con la decisione di usare il suo ultimo giorno di libertà per salvare Carlo. Sarà quindi Eboli a ordire la sommossa che dopo la morte di Posa conduce al finale del terzo atto (in Schiller i riferimenti alla sommossa sono limitati alla scena V, 5, e risultano fuggevoli e un po' s coordinati).

Le semplificazioni più riuscite della vicenda vengono ottenute attraverso due spostamenti davvero degni di nota: ossia l'anteposizione dei due dialoghi tra Filippo e Posa e tra Filippo e il grande inquisitore. Leggendo nell'estate del 1865 il primo abbozzo di Méry e Du Locle, Verdi fu subito attratto e deciso ad accettare, pretese però che venissero inserite appunto queste due importanti scene, che evidentemente nello scenario non erano presenti. Attraverso la trad. di Maffei, Verdi conosceva molto bene il dramma di Schiller. Anche in seguito ha dato precise indicazioni per alcune scene, tanto che può essere considerato a pieno titolo come coautore del libretto – a prescindere dall'ovvia riformulazione del testo attraverso la musica.

Il rilievo attribuito a entrambe queste scene si deve quindi a Verdi. Il grande dialogo tra Posa e il re, che in Schiller è collocato soltanto alla fine del terzo atto, viene anticipato nel libretto il più possibile, alla conclusione del primo atto. I tre livelli dell'azione e i cinque protagonisti sono noti fin d'ora, i loro motivi e le relazioni reciproche sono state esposte. Filippo è appena stato introdotto nell'azione come sovrano temibile. Ha trovato Elisabetta sola, senza il suo seguito e punisce la contessa Aremberg, che ne era responsabile in quel momento, rimandandola in Francia, il che dà alla regina l'occasione per un canto di commiato di esemplare commozione («Non pianger, mia compagna»). Nel ritirarsi il re si intrattiene con tutta disinvoltura con Posa, avendolo incontrato in uno spazio dove gli è possibile parlargli a tu per tu. Quindi nell'opera Posa già alla fine del primo atto non è più solo l'amico e il complice di Carlo, bensì al tempo stesso l'influente uomo di fiducia del re.

In Schiller si arriva a questo dialogo solo dopo la notte insonne del monarca. Eboli gli ha dato segretamente lo scrigno con le lettere di Carlo, dopo averlo sottratto alla regina; Alba gli ha rivelato che nell'episodio del giardino Carlo era solo con la regina e il perfido Padre Domingo ha ancora distillato veleno supplementare nella ferita (III, 3-4). Ma Filippo diffida di tutti loro. Sta cercando in effetti un informatore che indagli sul rapporto della regina con l'Infante, ma roso com'è dall'incertezza vuole anche trovare appoggio in qualcuno che meriti la sua fiducia (III, 5: «Adesso mandami un uomo, divina

Provvidenza... / Mi hai dato molto. Adesso mandami un uomo»). A questo punto il caso vuole che si imbatta in Posa²⁰.

Già al momento di concepire e comporre la versione parigina, Verdi si è trovato in difficoltà nel rendere questa scena così priva d'azione e connotata in modo tanto esclusivo da enfasi testuali. Nel 1872 la rielaborò per un nuovo testo di Ghislanzoni destinato alla rappresentazione di Napoli. Più tardi definì anche questa versione come un «punto nero» e un «imbroglio». Per l'ultima, fondamentale trasformazione che divenne poi la versione di Milano riscrisse personalmente il testo da cantare con l'aiuto della traduzione schilleriana di Maffei. Il dialogo di Schiller, con i suoi 380 versi uno dei più ampi di tutto il suo teatro, si ridusse a circa un quinto, ma lo svolgimento dell'infuocato discorso di Rodrigo, e anche la provocatoria evidenza di alcune espressioni («Nulla! No... nulla per me! ma per altri...» – «La pace del sepolcro» – «Date la libertà!» – «O strano sognatore!» – «Ti guarda dal Grande Inquisitor!») furono messi bene in risalto. In quest'ultima versione il peso drammatico di questa scena si comunicò alla resa musicale senza restare sminuito in nulla.

Ancora più incisiva sotto il profilo contenutistico è l'anticipazione della scena del grande inquisitore, che viene per così dire trasferita al posto dove in precedenza si trovava il dialogo Filippo/Posa, ossia al centro della *pièce*, subito dopo la notte che Filippo ha trascorsa in veglia. Nel dramma di Schiller il grande inquisitore compare soltanto nella penultima scena; Filippo lo ha fatto chiamare perché vuole l'assoluzione per l'assassinio di Posa. Ma il giudice ecclesiastico non lo redarguisce per questo, bensì perché commissionando in segreto un assassinio ha sottratto l'«eretico» Posa all'Inquisizione. Il sovrano «del regno su cui non tramonta mai il sole» viene fronteggiato dal sovrano «di un regno dove non è mai nemmeno sorto»²¹. Solo alla fine Filippo chiede se gli sia lecito sacrificare anche il proprio figlio, che gli si è ribellato. Con le risposte che il grande inquisitore dà agli scrupoli di Filippo, Schiller si spinge di fatto a un limite estremo²².

²⁰ Quando viene chiamato, Posa chiede incredulo: «Mich will er haben? Mich? – Das kann nicht sein» (III, 8: «Vuole me? Me? – Non può essere»), però nel monologo successivo decide di utilizzare la straordinaria opportunità per i suoi scopi.

²¹ K. Wölfel, *Schiller*, cit., p. 63.

²² «Per riconciliarsi con la giustizia eterna / morì sulla croce il Figlio di Dio» («Die ewige Gerechtigkeit zu sühnen, / starb an dem Holze Gottes Sohn»); «Di fronte alla fede / non conta più nessuna legge di natura» («Vor dem Glauben / Gilt keine Stimme der Natur»); infine, meglio consegnare Karlos «ai vermi piuttosto che alla libertà» («Der Verwesung lieber als / der Freiheit»)

Nell'opera la scena comincia con la parte finale, ripresa quasi letteralmente, ma un po' mitigata nella sua asprezza. Poi Filippo vorrebbe congedare il grande inquisitore, ma questi attacca ora a sua volta con l'accusa contro Posa. Ne esige la consegna e minaccia, di nuovo quasi riprendendo Schiller alla lettera:

«O Re, se non foss'io con te nel regio ostel / Oggi stesso lo
giuro a Dio, doman saresti / Presso il Grande Inquisitor al tribunal
supremo».

In questo momento tuttavia Posa gode ancora di tutto il favore e della fiducia di Filippo. Diversamente da quanto accade in Schiller, il re non cede alle pretese del grande inquisitore, non si sottomette. Ma le ore di Posa sono ormai contate. Non può più offrire protezione a Carlo. Dopo l'ingresso del grande inquisitore la sua parte deve andare incontro alla propria fine. E questo in Verdi accade in maniera molto rigorosa. Dall'ampio quarto atto di Schiller (24 scene per complessivi 1133 versi e molte complicazioni derivanti in buona parte dal doppio gioco di Posa e dall'insicurezza di Carlo) nell'opera vengono estratti soltanto il lamento di Elisabetta sulle lettere rubate e la confessione di Eboli.

Come per il disinvoltto incontro fra Filippo e Posa alla fine del primo atto, così, nonostante i tagli radicali operati o forse proprio per merito loro, il libretto trova soluzioni abili anche per alcuni altri episodi critici della vicenda. Così non troviamo più Carlo nelle stanze private di Eboli anziché in quelle della regina per colpa di una lettera, di una chiave e delle allusioni malintese di un paggio; adesso il fatale scambio di persona viene realizzato scenicamente: durante una festa notturna nel giardino Elisabetta, che vuole ritirarsi, ha dato a Eboli il proprio mantello e la propria maschera, in modo tale che la sua assenza non si noti. È vero che la mascherata è un vecchio trucco operistico, qui però diventa una soluzione plausibile.

Nel IV atto del dramma Carlo si confida ancora una seconda volta con Eboli, il che dà a Posa, che fraintende la situazione, un appiglio per arrestarlo. Anche per l'arresto, che comporta in Schiller un ulteriore giravolta nell'intrigo – l'amico arresta l'amico, nessuno più capisce da che parte stia – il libretto cerca una nuova motivazione. Per trovarla tuttavia venne inserita una scena completamente nuova, che al tempo stesso doveva soddisfare un'altra esigenza, quella di avere un grande *tableau*. Davanti alla chiesa di Valladolid, alla presenza di tutto il popolo riunito, deve aver luogo un autodafé²³. Alla guida

²³ La scena dell'autodafé fu ispirata dal dramma *Philipp II, roi d'Espagne* (1846), ma anche dalla menzione che ne fa Schiller, dove nella scena I, 3 la marchesa di Mondekar si rallegra

di sei deputati fiamminghi, Carlo chiede al re di concedere la grazia e lo mette con le spalle al muro, finché Posa, seguendo l'ordine del re, si fa consegnare la spada di Carlos e capovolge la situazione. L'autodafé può cominciare. Anche in questo caso l'arresto rimane una questione spinosa. Ma dopo la pubblica insubordinazione dell'infante nei confronti del re appare più comprensibile di quanto fosse in Schiller. Posa non ha scelta. Se non interviene, si dà a conoscere come simpatizzante e perde il suo influsso sul re. Si capisce da sé come questo quadro dovesse offrire a Verdi tutte le possibilità per scrivere un finale grandioso.

Fra le aggiunte ideate da Méry e Du Locle per il libretto, la più incisiva sotto il profilo drammaturgico coincide con l'atto di Fontainebleau, che venne premesso al dramma come una sorta di prologo. Racconta l'antefatto, il primo incontro di Carlo ed Elisabetta, e dà con ciò una legittimazione al loro amore, che nell'azione principale è curiosamente rappresentato come se fosse quasi incestuoso, in quanto Elisabetta viene spesso chiamata «madre» da Carlo, quasi non fosse la sua promessa sposa d'un tempo, bensì la madre carnale. L'atto di Fontainebleau ci fa vedere concretamente quello che in Schiller dev'essere dedotto poco per volta dai dialoghi. Al tempo stesso risponde a una tipica regola dell'opera italiana, che ama cominciare con l'effusione della gioia perfetta, per lasciar poi comparire subito dopo gli indizi che porteranno al finale tragico. La notizia che Filippo sposerà Elisabetta strappa quest'ultima in modo tangibile dalle braccia di Carlo.

In ogni caso l'atto di Fontainebleau ci allontana parecchio dall'azione principale, in quanto abbandona i confini di spazio e tempo che nel dramma sono relativamente ristretti. È vero che il libretto salta dal Convento di san Giusto ai Giardini della Regina a Madrid, alla Piazza davanti alla Cattedrale di Valladolid, poi ancora all'Escoriale e infine di nuovo a San Giusto, ma questi luoghi sono in prevalenza soltanto citazioni storiche. Dal punto di vista drammatico, ma anche, e soprattutto, da quello musicale viene rappresentata invece la Spagna delle mura claustrali, dell'inquisizione, dell'assolutismo di Filippo II e della severa etichetta di corte. Le scene si svolgono per la maggior parte (anche in Schiller) nell'oscurità, di notte o all'alba. Verdi si è lasciato stimolare da questi colori cupi a una pronunciata regia timbrica. In nessun'altra delle sue opere (tranne *Aida*) ha inventato uno spazio musicale così caratteristico.

L'atto di Fontainebleau era già di per sé escluso da questa concatenazione di spazio e tempo, in quanto si svolge in Francia e in un momento imprecisato

di dover tornare a Madrid perché lì dovrà aver luogo un autodafé. (Regina: «Che cosa sento dire / dalla mia buona Mondekar?» Mondekar: «Perché no? / Sono solo degli eretici, quelli che vedremo bruciare».)

anteriore alla vicenda principale. Ma soprattutto ha un taglio drammaturgico senza paragone più convenzionale rispetto agli atti basati sul dramma di Schiller, perché si richiama in misura maggiore agli obiettivi operistici. Primadonna e tenore sono presentati qui in un certo senso come i protagonisti naturali, di cui la vicenda deve narrare la tragica fine. Quando Verdi durante l'ultima, radicale revisione del 1883 si decise a eliminare l'atto di Fontainebleau e rielaborò l'intero inizio di quello che era stato il secondo atto e che ora diventava il primo, rendendo irrevocabile l'eliminazione, determinò uno slittamento nel profilo dell'azione simile a quello compiuto a suo tempo da Schiller quando prese le distanze da Carlo e fece di Posa il suo eroe.

INDICE DEI NOMI

A

Abbado D. 53
Abbiati F. 22, 31, 75
Alberti A. 109
Alfieri V. 4, 11, 39
Altavilla P. 114
Arancio S. 87
Ariosto L. 32, 48
Arria maior 101, 102, 103
Arria minor 101, 102
Arruga F.L. 40
Ashurst Venturi E. 110
Attala (monaco) 74, 75, 92
Attalo II (sovrano di Pergamo) 92
Attila 26
Auber D. 76
Augusto (imperatore) 101
Aumer J.-P. 76

B

Bach J.S. 49
Badolato N. 112
Balayé S. 26
Baldacci L. 16
Baldassarre A. 29, 40
Baldini G. 6, 31, 75, 89, 90, 116
Balestra L. 62
Balfe M. 77
Bandello M. 95, 96
Barbaglia G. 7
Barbieri-Nini M. 44
Barbier J. 38, 81
Bardare L.E. 92, 95
Barezzi A. 86
Barilli B. 6, 116, 142, 145

Basevi A. 31, 112, 128
Bassi C. 100, 157, 163
Beethoven L. van 71, 82
Belgiojoso L. 54, 60
Bellaigue C. 49, 143
Bellati A. 5, 59, 61, 62, 63, 64, 69
Bellati O. 63
Belli G. 4, 42, 55
Bellini V. 13, 14, 15, 78, 96, 105, 115, 143
Berlioz H. 56, 80
Bettini G. 98
Bianchera Bettinelli S. 29
Bianconi L. 5, 6, 109, 112, 113
Bissoli F. 15
Black J. 96
Boito A. 29, 44, 49, 50, 51, 55, 81, 97
Boito C. 111
Bolognese D. 106
Bonghi R. 42
Bongiovanni G. 29
Bonomi I. 30, 34, 113, 143
Borroni (editore) 97
Borsieri P. 100
Bosch-Gwatter H.R. 60
Bourgeois E. 10, 23, 24, 26, 46
Bozzoli A. 61
Brahms J. 71
Budden J. 13, 31, 112
Bulwer-Lytton E. 40
Bunn A. 77
Bürger G.A. 60, 61, 63, 64
Buroni E. 4, 29, 30, 34, 51, 103
Buzzolla A. 81
Byron G.G. 11, 18, 26, 40, 75, 80, 82, 83, 86, 87, 88, 89

C

Cadot (editore) 24
 Calderón de la Barca P. 91
 Caligola (imperatore) 101
 Callegari G.V. 58
 Cammarano S. 4, 5, 6, 20, 21, 30, 33,
 39, 43, 50, 74, 76, 79, 80, 89, 90,
 92, 94, 95, 96, 105, 107, 109,
 111, 112, 113, 114, 115, 118,
 120, 121, 122, 123, 126, 127,
 128, 129, 130, 134, 135, 136,
 137, 138, 140, 141, 142, 143,
 145, 147, 148, 155
 Camões L.V. de 94, 100
 Candeloro G. 96
 Cannon G. 56
 Cantù C. 60, 61, 62, 64, 66
 Carcano G. 80, 81
 Carlini A. 53
 Carlos, don (principe delle Asturie) 158
 Carré M. 38, 81
 Casini C. 31
 Ceccarelli G. 55
 Cecina Peto A. 102
 Cella F. 30, 39, 40, 113
 Cesari G. 29, 72, 86
 Chateaubriand F.-R. de 74, 92, 93
 Chimeri F. 78
 Chopin F. 71
 Chusid M. 76, 84, 101, 113, 141
 Cicerone, Marco Tullio 4, 42, 63
 Cini G. (fondazione) 106
 Cisotti V. 39
 Claudio (imperatore) 101, 102
 Collini C. 33
 Conati M. 13, 14, 29, 31, 34, 44, 50, 55,
 74, 75, 78, 81, 83, 85, 87, 88, 89,
 98, 99, 101
 Conforti A. 53
 Congestri M. 54
 Cormon E. 6, 161
 Cox Ch. 88
 Cramer A. 61, 63, 64

Croce B. 58
 Cuciniello della Torre M. 106

D

Dahlhaus C. 113
 D'Alessandro L. 15
 D'Amico F. 31, 112
 D'Angelo E. 51, 114, 143
 Dante A. 44, 47, 48, 49
 Davico Bonino G. 87
 Davidson L. 57, 58, 65, 66
 De Bassini A. 74
 De Castro I., *vedi* Inés de Castro
 De Cicco D. 30
 De Giosa N. 105
 De Larra M.L. 119, 120
 De Lauzières-Thémines A. 161
 Del Bondio P. 97
 Del Chiappa F. 63
 Della Seta F. 33, 35, 112, 113, 116, 118,
 129
 De l'Orme M. 104, 105
 De Martino P.P. 110
 D'Ennery A.-P. (*oppure* Dennerly) 73,
 75, 97
 De Pizzol S. 55
 De Salamanca G. 54
 De Sanctis C. 50, 112, 113, 120, 142
 De Sanctis F. 96
 De Simone R. 114
 De Van G. 31, 34
 De Vigny A. 104
 De Virgili P. 83
 Di Gregorio Casati M. 29, 30, 39, 43,
 48
 Dione Cassio Cocceiano 103
 Domínguez J.M. 109
 Donizetti G. 12, 20, 34, 76, 95, 105,
 107, 135
 D'Ormeville C. 106
 Ducis J.-F. 78, 80
 Du Locle C. 6, 38, 153, 160, 161, 162,
 167, 170

Dumanoir Ph. 46
 Dumas A., figlio 24, 26
 Dumas A., padre 45, 46, 87, 88, 89
 Dupré G. 83, 84
 Duveyrier Ch. 107

E

Elisabetta di Valois 158
 Engelhardt M. 78, 157
 Escudier L. 38, 160

F

Faccio F. 81
 Fannia 102
 Faustini P. 88
 Fava E. 153
 Favagrossa P. 54
 Fernández de Moratín N. 46, 98, 99
 Ferreira A. 94
 Ferretti C. 54
 Filippo II di Spagna 106, 158, 170
 Flaùto V. 74, 84
 Folena G. 34
 Fornoni F. 53
 Francesco Giuseppe I d'Austria 86
 Fraschini G. 86
 Frezzolini E. 74
 Fricke G. 157, 158
 Frugoni C.I. 90

G

Gabussi V. 14, 15
 Galimberti A. 103
 Gallarati P. 112
 Gallia G. 63
 Galzerani G. 96
 García Gutiérrez A. 5, 6, 20, 21, 25,
 92, 109, 116, 117, 118, 120, 122,
 123, 126, 127, 129, 130, 134,
 135, 136, 137, 138, 139, 140,
 141, 147
 Garibaldi L.A. 86

Garrick D. 78
 Gatti C. 31
 Generali P. 78
 Genesio L. 30, 104
 Gerhard A. 5, 31, 41, 53, 54, 59, 60,
 129, 155
 Gerhartz K.L. 155
 Gertrud A. 60
 Geyer H. 155
 Ghislanzoni A. 4, 30, 105, 168
 Giacometti P. 58
 Giacomo I d'Aragona 99
 Giannone P. 82
 Gier A. 155
 Gies D.T. 117
 Gil y Zárate A. 46, 98, 99
 Girardi M. 14
 Goethe J.W. von 5, 61, 62, 63, 64, 65,
 66, 107, 155, 156
 Goldin Folena D. 5, 9, 18, 34, 62
 Goldoni C. 44
 Golisciani E. 105
 Gosse E. 76, 77
 Gotti T. 23
 Gounet Th. 56
 Gounod Ch. 37, 104
 Grilli A. 34
 Grillparzer F. 75, 85, 87, 89, 104
 Gros F. 103
 Grossi T. 47
 Guadagnolo P. 40
 Guerrazzi D. 4, 43, 96
 Guglielmo il Silente 106
 Günther U. 162

H

Halévy F. 76, 82
 Hanslick E. 115
 Hasse J.A. 93
 Hepokoski J. 141
 Herrmann L. 103
 Hiller F. 48
 Hölty L. 60, 64

Hugo V. 5, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16,
17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25,
26, 32, 34, 41, 73, 74, 84, 86,
104, 105, 106, 120

I

Inés de Castro 94, 105
Isabella II di Spagna 54
Izzo L. 109

J

Jacobi F.H. 64
Jacopo da Valenza 99
Janin J. 24

K

Kaufman Th.G. 109
Kean E. 87, 88
Kimbell D. 96, 101, 106
Klopstock F.G. 64
Körner T. 85, 158
Kreuzer G. 155
Kuzmick Hansell K. 94

L

Latini B. 95
Lavagetto M. 31, 34
Lavigna V. 80
Lawton D. 92, 110
Leone I (papa) 26
Leone Tottola A. 76
Leoni M. 78, 80
Lepautre P. 104
Liszt F. 110
Loève-Veimars F.-A. 59, 60, 62
Lomax A. 110, 111
Lomba y Pedraja J.R. 120
Lucca F. 86, 87
Luccardi V. 104
Ludwig H. 23
Lühning H. 6, 153
Luisotti N. 53
Luzio A. 29, 38, 42, 48, 50, 143

M

Machiavelli N. 95
Macinante U. 33
Maffei A. 5, 26, 30, 36, 37, 40, 41, 44,
53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 66,
67, 75, 77, 79, 83, 85, 86, 95,
153, 155, 167, 168
Maffei Cl. 36, 40, 41
Maineri B.E. 43
Manna R. 100
Mann Th. 153, 154
Manzoni A. 11, 40, 43, 93
Manzoni P. 23, 97
Marchesi G. 31, 54
Marchetti F. 106
Marenco C. 96
Marggraf W. 62
Marica M. 33
Marliani M. 99
Marri Tonelli M. 41, 75
Marselli N. 112
Martinelli B. 59
Martini G. 30
Martini L. 113
Masieri L. 105
Matthisson F. von 60, 61, 62, 63, 64
Mattioli G.C. 99
Mauri A. 57
Mayr G.S. 90
Mazzarino G. (cardinale) 104
Mazzini G. 110, 129
Mazzoni M. 57
Medici M. 29, 44, 50
Medici di Marignano, Sofia de (marche-
sa) 54, 62
Meier H. 109
Mellace R. 31
Menarini P. 117
Mendelssohn-Bartholdy F. 50, 105
Mengaldo P.V. 33
Mercadante S. 47, 80, 81, 90
Méry J. 160, 161, 162, 167, 170
Meyerbeer G. 50, 82, 118, 162

Mila M. 31, 112
 Milton J. 63
 Milza P. 31
 Mocenigo A. 23, 46, 55, 79, 88, 89
 Mocenigo Spaur C. 55
 Modena G. 87
 Molière 44
 Montemorra Marvin R. 33, 77, 85, 86
 Montorfani P. 30
 Moore Th. 56, 58, 65, 66
 Moriani N. 86
 Morosini G., *vedi* Negroni Morosini G.
 Morton F. (*Jelly Roll*) 110, 111
 Mossa C.M. 21, 29, 30, 39, 43, 48, 79, 112
 Muraro M.T. 34, 130
 Muscetta C. 96
 Muzio E. 81, 86, 87

N

Nardi P. 49, 50
 Neera (*pseud. di* A. Zuccari Radius) 58
 Negri F. 33
 Negri Gaetano 44
 Negri Gino 16
 Negroni Morosini G. 44, 54
 Negroni Prati A. 54
 Nerone (imperatore) 101
 Niccolini G. 83

O

Oberdorfer A. 29, 31
 Oellers N. 153, 158
 Omero 44
 Orelli (von) M. 29, 40
 Orlandi F. 78
 Osborne C. 31
 Osthoff W. 18, 27, 62, 133, 155

P

Pacini G. 47, 95, 96
 Pagannone G. 109
 Paisiello G. 90
 Panzini A. 56

Paravia P.A. 103
 Pasquini E. 109
 Pellegrini J. 14
 Persiani G. 94
 Persio (Persio Flacco, Aulo) 103
 Perugini A. 29
 Peruzzini G. 81
 Pestelli G. 6
 Petito A. 114, 115
 Petrella E. 106
 Petrobelli P. 29, 31, 43, 48, 131
 Petsch R. 117
 Pfister M. 117
 Piave F.M. 4, 13, 14, 16, 22, 23, 24, 35, 44, 45, 46, 55, 65, 73, 74, 76, 78, 79, 88, 89, 91, 93, 96, 97, 98
 Piazza A. 5, 59, 62
 Pichot A. 57
 Picoche J.-L. 117
 Pietro I del Portogallo 94
 Piovano U. 31
 Piroli G. 42, 48, 103
 Plinio il Giovane 4, 102, 103
 Poe E.A. 43
 Polibio 93
 Pöhlitz K.H.L. 61
 Pompilio A. 30, 132
 Ponchielli A. 105
 Porta C. 47
 Porzio M. 29
 Powers H. 145
 Prévost A.F. (abbé) 76
 Pyat F. 37

R

Racine J. 89, 90, 121
 Raffaello Sanzio (prop. R. Santi) 26
 Ragazzi C. 63
 Ragni S. 109, 139
 Rameau J.-Ph. 90
 Regli F. 54
 Reid Th. 43
 Rescigno E. 29, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 41, 44, 45, 46, 47, 48
 Ricciardi S. 30, 33, 34, 39, 79

Richelieu A.-J. du Plessis de (cardinale)
 104
 Ricordi G. 39, 42, 43, 87
 Ricordi M. 30, 39
 Ricordi T. 47
 Rizzuti A. 4, 30, 71
 Romanelli L. 90
 Romani F. 13, 50, 65, 78, 80, 81, 86,
 89, 90, 96
 Rossi G. 14
 Rossini G. 43, 44, 47, 82, 98, 112, 155
 Rostagno A. 60
 Royer A. 98
 Rubino M. 30
 Ruggiero N. 15
 Ruiz Silva C. 118
 Rusconi C. 11, 80, 83
 Russo P. 90

S

Saladino P. 95
 Salis-Seewis (von) J.G. 60, 64, 65, 66
 Salvioni L. 90
 Sangiorgi F. 89
 Sanseverino G. 103
 Sardou V. 37
 Scalchi L. 89
 Scalvini G. 59
 Scandola M. 103
 Schiller J.Ch.F. 5, 6, 18, 26, 38, 39, 40,
 61, 62, 63, 64, 75, 79, 85, 95,
 153, 154, 155, 156, 157, 158,
 160, 161, 162, 163, 166, 167,
 168, 169, 170, 171
 Schlegel A.W. 5, 18, 20, 25, 26, 112,
 159
 Schlitzer F. 62
 Schmidgall G. 79
 Schmid M.H. 109
 Schubert F. 60
 Schweikert U. 31, 155
 Scotti (editore) 97
 Scott W. 76

Scribe E. 37, 40, 50, 76, 77, 82
 Scriboniano C. 102
 Sedgwick C.A. 57, 58
 Segre C. 116
 Selmi E. 59
 Serianni L. 33
 Shakespeare W. 5, 10, 11, 15, 18, 20,
 22, 25, 26, 27, 38, 41, 44, 46, 47,
 48, 49, 50, 75, 76, 77, 78, 80, 82,
 83, 122, 155, 157
 Siegert Ch. 155
 Silvani F. 93
 Sismondi S. (J.-Ch.-L. Simonde de Si-
 smondi) 94, 99, 100, 101
 Solera T. 3, 26, 88, 93, 155
 Somma A. 30, 32, 33, 38, 39, 77, 79,
 107
 Sordi M. 103
 Souvestre E. 10, 23, 24, 26, 46
 Sozzi L. 9
 Spaur J.B. 55
 Spaur Mocenigo C. 55
 Staël, Madame de (A.-L.G. Necker, ba-
 ronessa di Staël-Holstein) 5, 10,
 25, 26, 59
 Steffan C. 53, 56
 Stifel M. 46
 Stradella A. 45
 Stroppa A. 103
 Sturani L. 63

T

Tacito, Publio Cornelio 101, 102, 103,
 104
 Tallone G.G. 87
 Tamberlick E. 41, 44, 48
 Tasso T. 32
 Tedaldi-Fores C. 96
 Tedeschi G. 103
 Thalberg S. 110
 Théodon J.-B. 104
 Thomas A. 4, 38, 81
 Tiberio (imperatore) 101

Tiedge C.A. 64
Tintori G. 49
Toccagni L. 93
Torelli A. 40
Traetta T. 90
Trasea Peto P.C. 101, 102
Trimble R.G. 117

U

Uhland L. 64

V

Vaëz G. 98
Varesi F. 81, 86
Vergani F. 85
Verne J. 43
Verner Z. 44
Vestri G. 23
Vigna C. 43
Vittorini F. 78, 80

W

Wagner R. 40, 113

Walker F. 31, 62, 64
Weaver W. 98
Weber (von) C.M. 82
Werner Z. 5, 26, 44, 75
Whiston J. 117, 134
Wölfel K. 158, 159, 168

Z

Zaragoza G. 117, 136
Zuccari Radius A. (*pseud.* Neera) 58

VERDI E LE LETTERATURE EUROPEE

a cura di Giorgio Pestelli

<i>Premessa</i> , di Giorgio Pestelli	3
<i>Verdi e l'Europa attraverso la Francia</i> , di Daniela Goldin Folena	9
1. Premessa	9
2. Verdi lettore	10
3. «Hernani» in Verdi	11
4. Verdi e le Prefazioni di Hugo	17
5. Padre e Madre, padri e figlie	20
6. Verdi e la «Dame aux camélias»	24
7. Verdi e Madame de Staël	25
8. Considerazioni conclusive	26
<i>Lettere e letterature. Una ricognizione del canone e dell'estetica verdiani a partire dai carteggi editi</i> , di Edoardo Buroni	29
1. Introduzione: fonti e prospettive metodologiche	29
2. L'orizzonte e i punti fermi: novità, sintesi ed effetto	32
3. La fruizione letteraria: ascolto dal vivo e lettura privata	36
4. Tra scaffali e scrivania: la biblioteca di Verdi (e della Peppina)	42
5. Consonanze artistico-letterarie: gli autori più grandi e l'ultimo incontro	47
<i>Il romanticismo delle composizioni da camera di Verdi e il sentimentalismo nella letteratura europea fra Sette e Ottocento</i> , di Anselm Gerhard	53
1. Verdi e la cultura salottiera a Milano	53
2. Mode irlandesi (e nord-americane)	56
3. La letteratura «alemannica» fra Madame de Staël e Andrea Maffei	59
4. Il sentimentalismo, una «lunga durata» nel pensiero estetico di Verdi	62
Appendice	66

<i>Argomenti d'opere</i> , di Alberto Rizzuti	71
1. <u>Re Lear</u> . Sakespeare	77
2. <u>Amleto</u>	80
3. <u>Tempesta</u>	82
4. <u>Caino</u> Byron.	82
5. <u>Roi s'amuse</u> Victor Hugo.	84
6. <u>Avola</u> Grillparzer	85
7. Kean <u>Kean</u> Dumas	87
8. <u>Fedra</u> Euripide – Racine	89
9. <u>Ad oltraggio segreto segreta vendetta</u> Calderon	91
10. <u>Attala</u> Chateaubriand	92
11. <u>Ines di Castro</u> Cammarano ? vecchio	94
12. <u>Buondelmonte</u>	95
13. <u>Maria Giovanna</u> Dennery	97
14. <u>Gusmano il Buono</u> dramma spagnolo.	97
15. <u>Giacomo di Valenza</u> argomento da cavarsi dalla Storia Sismondi Capit XXX	99
16. <u>Arria</u> da cavarsi dagli annali di Tacito Libro IX	101
17. <u>Marion de L'orme</u> Victor Hugo	104
18. <u>Ruy Blas</u> [Victor Hugo]	105
19. <u>Elnava</u>	106
 <i>Il trovatore di Verdi e Cammarano, da García Gutiérrez</i> , di Lorenzo Bianconi	109
1. Una vicenda inenarrabile	113
2. Dal dramma di parola al melodramma	121
3. Il 'divieto dei due tenori'	134
4. «Novità, libertà di forme»	142
 <i>Don Karlos di Schiller secondo Verdi e Du Locle</i> , di Helga Lühning	153
 Indice dei nomi	173

LE ULTIME PUBBLICAZIONI DELLA COLLANA
I QUADERNI

n. 20 (2015)

Nuto Revelli. Uno storico tra le montagne
a cura di Luigi Bonanate

n. 21 (2015)

Impact of Crystallography on Modern Science
a cura di Giovanni Ferraris

n. 22 (2015)

Giornata di studio in ricordo di Eric John Ernest Hobsbawm
a cura di Luigi Bonanate

n. 23 (2015)

Eugenio Corsini
Incontro di studio per i 90 anni

n. 24 (2016)

Due Maestri del diritto. Filippo Carlo Gallo e Gastone Cottino
a cura di Fausto Gorla e Roberto Weigmann

n. 25 (2016)

Verdi e le letterature europee
a cura di Giorgio Pestelli

Finito di stampare nel mese di marzo 2016
da Monograf S.r.l. – Bologna